المجلس الأعلى للثقافة
لجنة الآثار

ندوة الآثار القبطية

11-12 / مايو / 2004

تحرير وتقديم

جاب الله على جاب الله

المجلس الأعلى للثقافة
لجنة الآثار

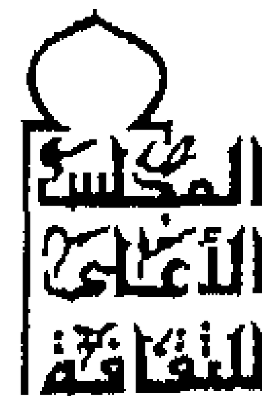
ندوة الآثار القبطية

١١ - ١٢ مايو ٢٠٠٤

مجموعة أبحاث

تحرير وتقديم

جاب الله على جاب الله



٢٠١٠

المجلس الأعلى للثقافة
لجنة الآثار

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

ندوة الآثار القبطية (٢٠٠٤: القاهرة)

الأشكال غير التقليدية فى الفن القبطى: جمال هرمينا بطرس -

مجموعة أبحاث القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠١٠

٣٠٨ ص؛ ٢٤سم

١ - الآثار المسيحية - ندوات

(أ) العنوان ٢٧٠,٧٣٠٦٣

رقم الإيداع ٢٠٠٧/٣٤٩٩
الترقيم الدولى 977-437-185-2
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

الأفكار التى تتضمنها إصدارات المجلس الأعلى للثقافة هى اجتهادات أصحابها، ولا تعبِّر بالضرورة عن رأى المجلس.

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة: ت. ٢٧٣٥٢٣٩٦، فاكس: ٢٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo
Tel.: 27352396 **Fax:** 27358084
www.scc.gov.eg

المشاركون

مقدمة

أ. د./ جاب الله على جاب الله

بدأت علاقة مصر والمصريين بالمسيحية حتى من قبل التبشير بهذه العقــيدة، فقد ورد فى إنجيل متى أنه بعد ميلاد السيد المسيح بقليل ظهر ملاك الرب ليوسف النجار، راعى الطفل وأمه العذراء مريم، وخاطــبه قائلاً: "قــم خذ الصــبى واهرب إلى مصر، وكن هناك حتى أقول لك، لأن هرودس مزمع أن يطلب الصبى ليــهلكه" (متى ٢: ١٣).

كانت مصر ولا تزال هى المأوى والملاذ لكل من تعرض لخطر، وقد سبق أن جاءها إبراهيم عليه السلام، كما وفد عليها يوسف عليه السلام، ثم أبوه وإخــوته، فلم تكن أرضـها إذن غريبـة على أنبياء الله، ولذلك صدع يوسف النجار بما أمـر، وجاء إلى مصر بالعذراء البتول وطفلها الذى كان لم يزل فى المهد صبيًا لم يتخــط السنة الأولى من عمره، ولأسباب لا ندريها على وجه التحديد لم تستقر الأسرة الصغيرة فى مكان واحد وإنما راحت تتنقل بين جنباتها، من ساحل سيناء إلى دلتا النيل حتى وصلت إلى أواسط الصعيد، وبذلك صدق عليها القول "مبارك شعبى مصر" (اشعياء ١٩: ٢٥).

وفى رأى علماء الكتاب المقدس أن بقاء العائلة المقدسة فى أرض مصر استمر مدة تقرب من أربع سنوات، ثم استدعيت لتعود إلى فلسطين لكى تتحقق النبوءة "من مصر دعوت ابنى" (هوشع ١١: ١).

أما متى دخلت العقيدة المسيحية ذاتها أرض مصر، فإنه سؤال تصعب الإجابة عليه يقينًا، ولكن التقليد المأثور عن الآباء الأوائل للكنيسة، أن مصر عرفت المسيحية قبل نهاية القرن الأول الميلادى عندما بشّر بها القديس مرقص الإنجيلى فى مدينة الإسكندرية؛ مما يشير إلى أن أهل هذه المدينة، وكان معظمهم من الناطقين باللغة اليونانية، كانوا هم أول من عرف الدين الجديد، ومنها راح ينتشر رويداً رويداً فى أنحاء مصر وبين أهلها من المصريين الخُلَّص، وذلك خلال القرنين الثانى و الثالث الميلاديين، ومنذ ذلك الحين قُدِّر لمسيحيى مصر (أو الأقباط) أن يلعبوا أدواراً مؤثرة وفعالة فى مجالات الفكر المسيحى، ويكفى أن نذكر مثالاً واحداً ألا وهو نظام

الرهبانية والحركة الديرية اللذين نشأ وترعرعا على أرض مصر ومنها انتشرا فى العالم أجمع.

ومن الجدير بالملاحظة أنه عندما دخلت المسيحية مصر كانت البلاد ترزح تحت نير الحكم الروماني والذى تحول بعد ذلك إلى الحكم البيزنطى، وهو الحكم الذى ظل قائماً فيها حتى الفتح العربى على يد عمرو بن العاص عام ٦٤١م. ويعنى هذا أنه إبان بدء المسيحية فى مصر ثم انتشارها وازدهارها بين أرجائها، لم تكن أمورها بيد أبنائها، وإنما كانت فى أيدى حفنة من الأباطرة الرومان والبيزنطيين، والأنكى من ذلك أن المسيحيين المصريين تعرضوا لكل ضروب الاضطهاد وظروف الهوان على أيدى بعض هؤلاء الأباطرة مثل سبتميوس سفيروس (عام ٢٠٢م) وداكيوس (عام ٢٥٠م) وفاليريان (عام ٢٥٨م)، حتى بلغ الاضطهاد ذروة قسوته ودمويته على يدى دقلديانوس (عام ٣٠٣م) لدرجة أن مسيحيى مصر اعتبروا هذا التاريخ بداية للتقويم القبطى.

وقد ترتب على ذلك عدد من الأمور نذكر منها أمرين اثنين:

أولهما أن كتَّاب التاريخ المصرى لم يفردوا حقبة بعينها تسمى مثلاً "العصر المسيحى فى مصر" أو "العصر القبطى" وذلك على غرار "العصر البطلمى" أو "العصر الإسلامى" على سبيل المثال، فمن وجهة نظرهم أن الازدهار الفكرى والحضارى الذى أنجزه أبناء مصر من المسيحيين تم فى ظل الحكم الرومانى والحكم البيزنطى والحكم العربى الإسلامى.

وثانيهما أن الإنتاج الحضارى القبطى – سواء منه الفكرى أو المادى – لا يمثل إنتاجاً "رسمياً" حيث أنه لم يحظ فى أى مرحلة من مراحله برعاية الدولة أو عنايتها، فالعمارة القبطية (الدينية منها والدنيوية) والفنون بمختلف أنواعها التشكيلية

والتطبيقية، كلها "شعبية" لأنها نمت وازدهرت بين أحضان طبقات الشعب المصرى وبأيدى أبنائه، ولذلك فإنها وإن لم تفرز أعمالاً فذة أو إبداعات نادرة، إلا أنها تتميز بحيويتها الشعبية المدهشة وتقدم تعبيراً صادقاً عن روح أهلها وظروف زمانها.

ومن المحزن حقاً أن هذه الحقبة الحضارية المصرية الصرفة لا تلقى من الاهتمام العلمى والعناية البحثية والرعاية الأكاديمية القدر الذى تستحقه، فمناهج الدراسة فى المدارس والجامعات المصرية تتضمن العصور الفرعونية والعصر البطلمى/الرومانى والعصر الإسلامى، ولا تشير إلى الإنجاز المصرى المسيحى إلا لماماً وعلى استحياء. صحيح أن أقسام الآثار فى الجامعات تدرس من بين مناهجها اللغة القبطية وطرفًا خفيفًا من العمارة والفنون القبطية، ولكن هذا فى نظرنا غير كافٍ ولا يشفى غلة، بل الأدهى من ذلك أن أيًّا من جامعات مصر، الحكومية منها والخاصة، لا تمنح ولو دبلوماً فى الدراسات القبطية.

وإدراكاً من لجنة الآثار بالمجلس الأعلى للثقافة بأهمية التراث المصرى المسيحى وبالقصور فى الاهتمام به، فقد قامت اللجنة بتنظيم ندوة عن "آثار مصر القبطية" على مدى يومى (١١ – ١٢) مايو ٢٠٠٤، قرئت فيها اثنتا عشرة ورقة وقدم فيها باحثون مصريون متخصصون (معظمهم من شباب الباحثين) موضوعات متنوعة تراوحت بين المعمارية والرمزية والفنية والروحانية وخلافه. وقد حضر الندوة جمهور من المثقفين والمهتمين حيث دارت بينهم وبين المتحدثين مداخلات ومناقشات اتصفت بالحيوية والجدية.

ليس بوسع أحد أن يدعى أن هذه الندوة قد سدت نقصاً أو عالجت موقفاً، لقد كانت محاولة، ولو متواضعة، لتعريف جمهور المثقفين بحقبة حضارية مفصلية فى تاريخ مصر، وذلك على أمل أن تعقبها ندوات وأنشطة ثقافية أخرى تلقى مزيداً من الأضواء على الجوانب المختلفة لهذه المرحلة.

وقد حرصنا منذ البداية على تشجيع الباحثين الذين ساهموا فى الندوة لإرسال أبحاثهم لنشرها، وذلك جرياً على عادة المجلس الأعلى للثقافة، ولكن طال انتظارنا ولم يصلنا إلا عدد محدود من هذه الأبحاث ولذلك تقرر نشر ما وصلنا فى شكل المجلد الذى بين أيدينا.

وأخيراً أود أن أعبر عن تقديرى الخالص للزميلة الدكتورة شيرين صادق الجندى على ما قدمته من جهد فى متابعة اعداد هذا الكتاب للنشر .

تأثير الفنون المسيحية المصرية (القبطية)

على الفنون الأوروبية خلال عصر الهجرات (٤٨٦ م - ١٠٠٠م)

أشرف سيد محمد حسن البخشونجى

تقديم:

أعجزت الأبحاث الدارسة لتاريخ الفنون المكتبة العربية فترة طويلة من [1] الزمان، إلا أن القرن الماضى شهد ظهور رعيل من الأساتذة الباحثين تبنوا فكرة البحث والدرس فى مجال تاريخ الفنون سواء أكانت إسلامية أو سابقة للإسلام. فأثروا المكتبة العربية بهذا النوع من الأبحاث، إلا أنه ما زال لدينا عدد من المجالات الفنية لم تتجه أنظار الباحثين إليها بعد، وربما يرجع ذلك إلى طبيعة هذه الفنون وموقعها التاريخى وما تبقى من آثارها فى المجالات الفنية المختلفة، ومن هذه المجالات فنون عصر الهجرات فى أوروبا.

وقد تكشف للباحث فقر المكتبة العربية فى مجال فنون عصر الهجرات الأوروبية (٤٨٦ م – ١٠٠٠م تقريباً) عندما قام بتدريس فنون هذه الفترة فلاحظ أنها فترة مهملة جاءت بين فنين عظيمين، هما الفن البيزنطى السابق له والفن الرومانسكى اللاحق له. ووجد أن كل من تكلم عن فنون هذه الفترات أهمل فنون عصر الهجرات إهمالاً كاملاً ووثب من الفن البيزنطى إلى الفن الرومانسكى دون المرور على ما بينهما من فنون، ولعل السبب فى ذلك ما أشيع عن أن هذه الحقبة تمثل عصور أوروبا المظلمة السوداء، وأنهم لاحظوا ردة الفنون فى هذه الفترة إلى البدائية والتخلف.

وقد جذبت دراسة فنون عصر الهجرات الأوروبية عقل الباحث وبصره عندما وجد فيها تشابهاً كبيراً مع الفن المسيحى فى مصر أو ما يعرف باسم الفن القبطى. هذا التشابه الذى جعلنى أتساءل كيف جاء هذا التشابه ومتى حدث وما هى الأسباب وراء ذلك وما هو الدليل عليه، كل ذلك دفعه دفعاً لأن يوجه طاقته البحثية نحو هذا الموضوع – والله سبحانه وتعالى وحده هو الموفق.

واجهت الباحث صعوبات عديدة عند درسه وبحثه لهذه الفنون منها:

انعدام المادة العلمية المتوفرة عنه فى العربية، وندرتها فى اللغات الأخرى، وكذلك صعوبة الحصول على التحف الفنية التى تخص هذه الفترة نظراً للبعد الجغرافى - بين بلادنا والبلاد الأوروبية - الذى يمثله ذلك الفاصل المائى الكبير، البحر الأبيض المتوسط. كذلك بطء الحصول على صور فوتوغرافية لهذه التحف عن طريق المراسلة مع المتاحف العالمية . وهناك العديد من الصعوبات التى واجهت الباحث غير ذلك، إلا أن للباحث مقولة هو دائم الذكر لها تقول : "إن بحثاً بلا صعوبة ما استحق البحث".

يبدأ الباحث حديثه بتعريف موجز للفن القبطى، ثم نبذة عن تاريخ البربر وهجراتهم إلى أوروبا، وكذلك توضيح لطبيعة وسمات فنون وعمائر البربر، ثم يناقش الأسباب والظروف التى أدت إلى التقارب بين الفنين القبطى فى مصر والبربرى فى أوروبا ثم يتناول الباحث الموضوعات والنماذج والزخارف الدالة على حقيقة تأثير الفن القبطى فى الفن البربرى، يختم الباحث هذا العمل بخاتمة، ذكر فيها أهم النتائج التى خرج بها من هذا البحث، ثم قائمة المراجع، وأخيراً الأشكال واللوحات.

الفن القبطى:

يود الباحث أن يبدأ مبحثه هذا بتعريف بسيط عن الفن القبطى، وهو الشق المعلوم والشطر المدروس فى هذا البحث، علّ هذا التعريف يساعد غير المتخصصين عند قراءة هذا البحث.

يعتقد البعض أن الفن القبطى قد أخذ فى الظهور منذ عام (٣٢٦م) غداة أن أصبح الدين المسيحى معترفاً به رسمياً فى مصر، وأنه ظل متواجداً حتى منّ اللّه على المصريين بمنة الإسلام عام (٦٤١م) وهو تاريخ فتح العرب المسلمين لمصر[٢].

إلا أن الباحث فى آثار وعمارة وفنون هذا المجال يجد الحقيقة تخالف ما استقر عليه هؤلاء، ذلك أن هذا الفن قد أخذت آثاره فى الظهور منذ فترة مبكرة عن هذا التاريخ، لكن مقاومة الحكومة الرومانية لهذا الدين دمرت كل إنجازاته، والدليل على ذلك أن الأقباط قد خصوا أنفسهم بتقويم يختلف عن التقويم الرومانى جاعلين بدايته دالة على حالهم، ذلك أن عام (٢٨٤م) هو الموافق للعام القبطى الأول وهو عام الشهداء الذين نالوا إكليل الشهادة على يد دقلديانوس، وأقام الأقباط عمود السوارى بالإسكندرية تخليداً لهذه الذكرى المؤلمة.

وإنى لأتساءل: كيف لشعب خص نفسه بتقويم خاص وديانة خاصة وأنكر وأهمل الفئة الحاكمة ودينها وفنها وتقويمها ... كيف لهذا الشعب ألا ينجز فنونًا تخصه وآثاراً تعرِّف به؟

أما عن العمائر؛ فقد حولوا الكهوف والمعابد الفرعونية إلى كنائس بعدما أزالوا كل ما كان له صلة بالفراعنة الوثنيين.

هذا عن بداية هذا الفن، أما عن نهايته فهى الأخرى جاءت متأخرة كثيراً عن تاريخ دخول المسلمين مصر، إذ ظل الفن القبطى متواجداً ولكن بدرجات مختلفة حتى القرن الثانى عشر الميلادى.

ولقد قسم علماء تاريخ الفنون ما بين بداية الفن القبطى ونهايته إلى مراحل ثلاث تتميز أولها بقربها من الفنون الوثنية السابقة للمسيحية، بينما تتميز آخرها بجمود هذا الفن وتوقفه عن التطور وانحساره، وهكذا فقد جعلوا من المرحلة الوسطى (الثانية) نموذجاً ومثلاً لهذا الفن وهو فى أزهى عصوره وأعلى مرحلة عبَّر فيها عن نفسه ووضح فيها مميزاته التى نجملها فى:

- البعد عن الطبيعة عند رسوم الآدميين والحيوانات والنباتات.

- كثرة استعمال الرموز المسيحية ومنها الصليب والسمك والعنب والطاووس.

- تعد الألوان المستخدمة فى التنفيذ الزخرفى والفنى سواء أكان الموضوع مرسوماً على الجدران أو منسوجاً على القماش ...[٣]، أو حتى أيقونة مرسومة على الورق.

- تجريد الشكل العام للموضوعات الفنية حتى قربت فى مجمل صفاتها من أشكال فن "الكاريكاتير".

وسوف تساعد الأمثلة المقارنة - التى سوف نسوقها أثناء هذا البحث - القارئ على الإلمام بهذه السمات الفنية للآثار القبطية.

البربر المهاجرون :

كان لزاماً على الباحث أن يقدم هذا التقديم البسيط للغاية بغية التعريف بالفن القبطى، قبل البدء فى الخوض فى تفاصيل فنون عصر الهجرات:

لقد ذكر المؤرخون وجود علاقات مبكرة بين شعوب البحر الأبيض المتوسط وبرابرة الشمال والشمال الشرقى إبان العصر اليونانى، وكان اليونان هم المسئولون عن التعبير عن هذه الشعوب المهاجرة بلفظ البرابرة، ووَرِثَ الرومان عن اليونان هذا التعبير.

يعبر لفظ برابرة عن شعوب عديدة منها: السكسون **"Scythian"** والسرماتشانز **"Sarmatians"** وهم الذين استوطنوا السواحل الشمالية من البحر الأسود منذ القرن السادس ق. م، كما يعبر لفظ برابرة أيضاً عن الشعوب التى استوطنت خلف نهرى الراين والدانوب والذين أطلق عليه المؤرخ الرومانى تاسيتوس **"Tacitus"** اسم جرمان **"Germans"** [٤]، ومنهم القوط الشرقيون **"Ostrogothic"** والقوط الغربيون **"Visigothic"** ومنهم كذلك قبائل الهانز **Huns** والفندال **Vandals** واللومبارد **Lpmbard** ...[٥] (خريطة ١).

لم يندمج هؤلاء البربر فى البداية ضمن المجتمع الرومانى الذى رآهم غرباء دخلاء عليه، إلا أن البربر أخذوا فى التوغل داخل المجتمع الرومانى عن طريق الجندية، ثم ما انفك أن سُمح لهم بالاستقرار فى المنطقة الواقعة إلى الغرب من نهر الدانوب، وذلك بناء على موافقة الإمبراطور فالنس "Valens" عام (٣٧٦ م) للقوط الغربيين.

استمر البربر فى التوغل فى المجتمع الرومانى ثم البيزنطى حتى تمكنوا فى النهاية من قهرهم والاستقلال بالأجزاء الغربية من الإمبراطورية الرومانية بعد إلحاق الهزائم المتتالية بهم. وبهذا الغزو الهمجى البربرى على الجزء الغربى من أوروبا قسمت بعد سقوطها إلى خمس دويلات[٦].

وقد ساعد البربر على هجراتهم وتوغلهم فى الإمبراطورية الرومانية ضعف الاقتصاد الرومانى واختفاء الازدهار. ويتضح هذا الضعف - بل الإفلاس - الاقتصادى والبيولوجى أيضاً فى انحطاط الخصب وهو الذى بدا واضحاً فى جميع طبقات السكان منذ أواخر عصر الإمبراطورية المتهالكة. فبالفعل كانت المدينة الكلاسيكية قد انقرضت اقتصادياً وعلمياً قبل أن يمزق برابرة الجرمان وحدة الإمبراطورية الرومانية سياسياً بمائة وخمسين عاماً، وقبل أن يستهلوا رسمياً العصور المظلمة فى أوروبا[٧].

وعلى الرغم من أن الكثير من المؤرخين يربطون بين البرابرة وهجراتهم إلى أوروبا وما لحق بها من عصور سوداء مظلمة ويرون أنهم هم المسئولون عن تلك العصور، إلا أن الأمر لم يخل من وجه حسن للبرابرة، فالبرابرة هم الذين لم ينكّلوا بالكتبة ولا الكهنة وأكرموا الصناع والتجار، وأبقوا على هيبة الكنيسة؛ مما ساعدها بدورها على الإبقاء على هيبة القائد، وواصلوا الطقوس المسيحية وأبقوا على أساليب الكتابة والترقيم، واحترموا التقسيمات الدقيقة والمصطلح عليها للوقت، وكذا الآلات الدالة عليها (الساعات). كما تميز المجتمع البرابرى ببقاء العديد من العادات والتقاليد الحسنة التى لم تكن موجودة فى المجتمع الرومانى المتحضر.

يذكر للبرابرة أيضاً المحافظة على بقايا الفن القديم والبناء الرومانى، وما تبقى لديهم من علوم الطب والزراعة، كما أبقوا على الصناع، وأحلوا مدناً جديدة محل تلك القديمة التى كانت على شاطئ البحر المتوسط، وجعلوا موقع هذه المدن الجديدة حول الكاتدرائيات(٨)، إلا أنه يجدر بالباحث ذكر أن الحرف والصناعات التى سادت إبان الفترة الأولى حتى حكم البرابرة لم تكن شائعة فى كل المواضع، ولا تجرى ممارستها إلا فى بطء شديد، فقد قامت – على سبيل المثال – صناعة الحلى والتطريز والخيوط الحريرية الموشاة بالذهب فى مدن أيراس وليون ومتز، كما اشتهرت مدينة ليموج بالصباغة نظراً للرعاية التى أولاها للصباغين أحد القديسين هناك حتى أنهم تمكنوا من تأليف نقابة للصباغين. ولم تنتشر صناعة فى كل الأماكن إلا صناعة الأسلحة وكذا الحدادة(٩).

ويتفق الباحث مع وجهة النظر التى ترى أن العصور المظلمة فى أوروبا يمكن حصرها فى الفترة من منتصف القرن السابع حتى منتصف القرن الثامن الميلادى، وهى الفترة التى اشتد فيها الصراع على السلطة بين الكنيسة الرومانية وبين اللومبار الطامعين فى امتلاكها، إلا أن الملك شارلمان **Charlmagne** ملك ألمانيا (٧٦٨ م–٨١٤ م) تمكن من إنهاء هذه الفترة وإنقاذ روما(١٠).

إيجاز للقول: نرى أن هذه القبائل البربرية غير المتحضرة، الوثنية – التى كانت تنظر إلى روما بكل إعجاب – سرعان ما تهذبت أخلاقها واستجابوا للدين المسيحى الذى انشر فى الشمال منذ أواخر القرن السادس الميلادى. وسارعوا إلى ركب التحضر ورعاية الفنون والصناعات حتى أوشكت حضارتهم على الاقتراب من حضارة الرومان. لكنها تميزت عنها فى أنها حضارة مسيحية تطورت وتغيرت فى ارتباط كامل بالعقيدة.

فنون البرابرة:

يمكن تقسيم طرز الفنون البربرية أو فنون عصر الهجرات إلى طرازين رئيسيين هما: الطراز الميروفنجى والطراز الكارولنجى ولكل طراز منهما حدوده التاريخية الجلية كما سنبين:

الطراز الميروفنجى: (٤٨٦ :٧٥١ م) "Merovingian"

ساد هذا الطراز على يد الميروفنجيين، وهم المنسوبون إلى ميرُفيتش "Merovech" الأسطورى والد سيلدريك "Childeric" أول الحكام الفرانكيين العظام، ولقد أرست قواعد هذا الفن قبائل برابرية هاجرت من الشرق إلى الغرب حتى وصلت فرنسا وإسبانيا.

تميزت فنون الميروفنجيين بعدة مميزات نلخصها فيما يلى:

- غلبة الجمود على تصميمات وموضوعات وأفكار هذا الفن.
- استخدام التصميمات الهندسية البسيطة على المعدن.
- تجاهل الطبيعة باستثناء بعض الأشكال الحيوانية المميزة.
- ظهور بعض أشكال حيوانية محورة صارت من أهم عناصر الفن البرابرى.
- الرغبة فى تغطية السطح بالزخرفة.
- اقتراب ملامح هذا الفن من فنون ما قبل التاريخ فى أوروبا، خاصة العصر الحجرى الجديد – وعصر البرونز وعصر الحديد.
- الاهتمام بصناعة الحلى وتطعيم الذهب والمينا وبعض الأحجار شبه الكريمة مثل الجرانيت أو الزجاج الملون. وكان يقوم بتثبيت الجزء المطعم على سطح

الحلى بواسطة حواف معدنية صغيرة ثابتة صنعت عادة من الذهب وهو ما يعرف بطريقة كلويسون "Cloisonne" (لوحة ١).

- محاكاة الزخارف المنفذة على التحف المعدنية فى زخارف المخطوطات والتحف الحجرية، أو حتى الزخارف المنفذة على الجدران الحجرية للكنائس.

- تغلب الزخرفة المتقاطعة والمضفورة على زخارف المخطوطات الميروفنجية.

- حافظت بعض الورش (مصانع) المنعزلة فى جنوب فرنسا وإيطاليا على التقاليد المسيحية المبكرة الخاصة حتى القرن السابع الميلادى.

- الاختفاء التدريجى للنحت على الحجر.

- استمرار الطراز البازيلكى متبعاً فى عمارة الكنائس الميروفنجية مع وجود بعض التعديلات، ومن هذه الكنائس على سبيل المثال: كنيسة ويلفريد "Wilfred" التى تعود إلى أواخر القرن السابع الميلادى والكائنة بـ هيكزام Hexham[١١].

- محاولة البناء على الطريقة الرومانية، كما يرى فى مقبرة الملك تيودوريك[١٢] "Theodoric" القوطى الشرقى الكائنة برافينا والمؤرخة بالقرن السادس الميلادى. وهى ذات تخطيط مركزى يتميز بالاستخدام المميز للعقود (لوحة ٢).

دب الضعف فى ملوك الميروفنجيين عندما تم تقسيم المملكة بين الأبناء الذكور للملك، وظل الأمر على ذلك حتى جاء بيبن القصير إلى الملك عام (٧٥٢ م)، وأصبح ملكاً متوجاً على الفرانك وبهذا قامت الأسرة الكارولنجية، إلا أن أعظم ملوك هذه الأسرة لم يك - كالعادة - مؤسسها، إنما ذكر التاريخ الملك شارلمان بوصفه أعظم ملوك الكارولنج.

وقد امتد حكم الملك شارلمان فيما بين عامى (٧٦٨-٨١٤ م) أنهى خلالها الصراع على السلطة بين الكنيسة الرومانية واللومبارد الراغبين فى السيطرة عليها، فوقف بجوار الكنيسة وقاتل اللومبارد وتمكن من النصر عليهم وإنقاذ روما

من مطامعهم، فما كان من البابا إلا أن نصَّبه عام (٧٧٤ م) ملكاً على اللومبارد. وبذلك انتقلت مراكز الحضارة من حوض البحر الأبيض المتوسط إلى الجزء الشمالى من أوروبا.

جعل شارلمان ألمانيا مركزًا لإمبراطوريته الكبيرة، وقد عرفت الأسرة التى تولت الحكم بعد وفاة شارلمان عام (٨١٤ م) باسم الأسرة الكارولنجية[١٣]، نسبة إلى اسم الملك شارلمان وهو "**Carolus- Magnus**"[١٤].

الطراز الكارولنجى:

تمكن الدارسون من تقسيم الطراز الكاروليني للفنون إلى ثلاثة أنماط:

١ – فنون شمال أوروبا (اسكنديناوة وأيرلندا).

٢ – فنون أوروبا الشمالية والشرقية.

٣ – فنون غرب أوروبا.

أولاً – فنون شمال أوروبا (أيرلندا واسكنديناوه):

تتميز هذه الفنون بالسمات التالية:

– استخدام زخرفة تتكون من الأشرطة المتقاطعة والمجدولة والمضفورة، وكذلك العقود المتداخلة.

– البعد عن التماثل.

– امتلاء الموضوعات الفنية بالحيوية.

– استخدام الرسوم المحورة عن الكائنات الحية.

- العناية بزخرفة المخطوطات وإنتاج المنمنمات المصورة.
- المبالغة فى الزخرف.
- العناية بالزخارف الهندسية لاسيما فى المخطوطات وجعلها الزخرفة الأكثر شيوعاً.
- استخدام الألوان البراقة.
- وضوح الصلة الفنية بين هذه الفنون والفنون المسيحية فى مصر.

ولقد امتد الطراز حتى بلغ إنجلترا وربما كانت الأنشطة التبشيرية هى السبب وراء ذلك.

ثانيًا - فنون أوروبا الشمالية والشرقية:

يلاحظ تشابه فنون هذه المناطق مع فنون أيرلندا واسكنديناوا فى استخدام الزخارف المتشابكة والمتقاطعة واستخدام رسوم الحيوانات المحورة فى صور المخطوطات والأدوات المعدنية.

ثالثًا - فنون غرب أوروبا:

ظل الغرب الأوروبى متأثراً فى صناعة مخطوطاته بأسلوب التصاوير البيزنطية والأرمينية المذهَّبة، وحدثت فى فرنسا وألمانيا - بفضل شارلمان العظيم - نهضة فنية ملحوظة، كما أدت هجرة الفنانين البيزنطيين إلى الغرب - بسبب الحركة اللاأيقونية - إلى ظهور التأثير البيزنطى إلى جانب التأثير الأيرلندى فى المخطوطات الفرنسية والألمانية.

- احتوت مخطوطات الغرب الأوروبى على صور مملوءة بالتخيلات المحررة الحية المفعمة بالحيوية.

- تميزت الأشكال الآدمية بالابتكار والتجديد، خاصة تصاوير المسيح والرسل.

- اعتنى الفنان بتغشية السطح بالزخرفة، فأضحى سطح التحفة مليئاً بالزخرفة بحيث لا يدع مكاناً للفراغ.

- أحيا فنان الغرب الأوروبى الزخرفة الروائية فصار يصور موضوعاً فنياً على العاج أو فى المخطوطات، يروى قصة معينة كالبشارة مثلاً أو قصة النبى دانيال عندما ألقى فى جب الأسود.

- تميزت فنون الغرب الأوروبى أيضاً بالعناية ببعض التفاصيل كطيات الثياب وشكل الحلى والملابس وطبيعة شعر الرأس.

- اهتمت هذه الفنون أيضاً بإظهار الانفعالات والعواطف الآدمية وبعض الحركات الجسدية البسيطة.

- استخدام الرموز فى التعبير عن بعض المحسوسات مثل التعبير عن الإنجيليين الأربعة بمخلوقات أربعة غير متجسدة هى النسر والثور والأسد والآدمى، وكذا الرمز إلى الأرض والماء بشكلين آدميين لرجل وامرأة مضطجعين، وإن تم استعارة هذه الأجزاء من أصول رومانية (لوحة ٣).

- العناية بزخرفة جلود الكتب وصناعتها من مواد ثمينة كالذهب أو العاج.

- بقاء عدد قليل من التصاوير الجدارية فى ريتشينو **"Reichenau"** وموستير **"mustair"** أو أوكسير **"ouxerre"** وهى تصور غالباً موضوعات تاريخية أو مقدسة.

- تميزت العمارة الكارولنجية بتأثرها بالتقاليد المعمارية الرومانية حتى أنها كانت – فى بداية الأمر – خليطاً من العناصر الرومانية القديمة، وكذا استمرار استخدام الطراز البازيليكى مع إجراء بعض التعديلات التى واءمت بين

الاحتياجات الطقوسية واحتياجات الأكليروس وبين أسس التصميم المعمارى، حتى بلغ المعمار مرحلة التواؤم بين المجتمعات الديرية والتخطيطات المعمارية.

- أكثر المعمار من استخدام الحجر فى تشييد مبانيه حتى غلب الحجر على سائر المواد البنائية الأخرى، ولعل هذا دليل على اتباع قواعد المعمار الرومانى.
- إدخال الأبراج كعناصر رئيسية فى الكتلة المعمارية للمبنى مع تضمينها شكلاً حلزونياً رشيقاً.
- الحرص على أن يشتمل الدير على كل ما يحتاجه الرهبان من المبانى المعروفة فى العصور الوسطى كما هو حال دير القديس جال "Gall" بسويسرا (٨١٩ م)، حتى أصبح الدير بمثابة مجتمع يتمتع بالاكتفاء الذاتى، وعادة كانت تبنى هذه المبانى مجتمعة حول الكنيسة، ومن هذه المبانى التى كان تتضمنها الأديرة: قاعة الاجتماعات عنابر النوم (القلالى)، المائدة - المطبخ - حجرات الخزين - مبانى تتضمن الشوانى - المخبز - معاصر النبيذ، الورش، المدرسة، المستشفى، دار الضيافة، وغالباً كانت تتوسط الحدائق اللازمة هذه المبانى[١٥] (شكل ١).

لقد نالت الأديرة مكانة عظيمة بعد عهد شارلمان؛ إذْ انتقلت المراكز الثقافية من بلاط الحاكم إلى الأديرة، ولقد نجحت هذه الأديرة فى القيام بعدد من الأنشطة التى منها:

- الاهتمام بالحرف اليدوية.
- العمل فى ميدان العمارة والنحت والتصوير.
- الاشتغال بالحدادة وأعمال الدهان ونسج الحرير والسجاد.
- الاهتمام بإيجاد مسابك لصنع الأجراس المعدنية.
- إقامة ورش لتجليد الكتب.
- إقامة أفران لصناعة الخزف والزجاج.

ولم يجد القائمون على الأديرة غضاضة فى الاستعانة بالعمال المدنيين والفنانين المهرة من الخارج، وأشرف الرهبان بأنفسهم على أعمال البناء فى أغلب الأحيان.

وبهذا فقد دان الغرب الأوروبى للأديرة بظهور أول العصور الذهبية للفن المسيحى.

تمثل كنيسة فولراد الديرية الواقعة شمال باريس والمؤرخة بعام (٧٧٥ م) والمزار الملكى فى آخن (٧٩٢-٨٠٥ م) أهم الأنماط المعمارية التى تشخص سمات عمارة الكارولنجيين (شكل ٢).

ظهر مهاجمون جدد هددوا أركان الإمبراطورية الكارولنجية: فمن الجنوب هاجمهم العرب المسلمون، ومن الشرق هاجمهم الماجيار والسلاف، ومن الشمال جاءت هجمات الفيكنج "Viking" فأنهكت هذه الهجمات الكارولنجيين ولم يقووا على مقاومة الانهيار إبان عام (٨٨٨ م) وتكونت من حطام مملكتهم دويلات فى فرنسا وألمانيا وإيطاليا. حتى الملك أتون الأول (٩١٢ - ٩٧٣ م) ملك الساكسون حاكم فرنسا وكوّن إمبراطورية جديدة بعد السيطرة على دوقيات الغرب وإيطاليا. وجعل مركز حكمه ألمانيا . وعرفت هذه الأسرة بالأسرة الأتونية، وعرف فنها أيضاً بالفن الأتونى[١٦]، وكانت نهاية هذا الفن نهاية لفنون عصر الهجرات البرابرية كافة وبداية فن آخر متمايز ظهر فى أوروبا هو الفن الرومانسكى (١٠٠٠-١١٥٠م).

وقد لاحظ الباحث تميز طراز الفن الأتونى عن الطرازين الميروفنجى والكارولنجى؛ إذ اعتنى الفنان بتطويل قامات الأشكال الآدمية وإظهار أجسامهم نحيفة وحركاتهم رشيقة، والعناية الشديدة بطيات الثياب. إلا أن ذلك لم يغننا عن التدليل على انضواء الفن الأتونى - رغم ذلك - أسفل قائمة فنون عصر الهجرات فى بعض المجالات، وكذا تأثره أيضاً بالفنون المسيحية الشرقية، خاصة الفن القبطى.

ويجدر بالباحث أن يقدم لهذا المبحث من تأثير الفنون القبطية على فنون عصر الهجرات بتقديم أو تمهيد بسيط يوضح فيه الأسباب التى أدت إلى التقارب بين الفنين: القبطى فى مصر، وعصر الهجرات فى أوروبا.

لقد كان الكنيسة المصرية هى المركز الأول الذى شاعت منه الحركات الديرية والرهبانية إلى باقى أنحاء العالم المسيحى، ولقد زاد من قوة تأثير هذه الحركات تبنى رهبان عظام لها أمثال القديس بولا والقديس أنطونيوس ومكاروييوس وآخرين. ومن هنا فقد استقت الرهبنة فى كل من أيرلندا وإنجلترا وقبرص وبلاد الشرق الأدنى وغزة وفلسطين، أسسها ونظمها وقوانينها وتقاليدها من مصر.

جاء إلى مصر عدد من الراغبين فى الرهبنة أمثال جوهانيس كازيناس "Johannes cassianus" (٣٦٠-٤٥٣ م) بصحبة صديقه جرمانيوس "Germanus" وعاشا سبع سنين مع آباء الرهبنة المصريين فى الصحراء. ثم أسس كازيناس ديرا فى مرسيليا اتبع فيه كل قواعد الرهبنة المصرية[١٧].

استقى كذلك القديس هيرونيماس "Hieronymus" – هو والقديستان الرومانيتان اللتان كانتا بصحبته – أسس الرهبنة من مصر، وذلك عند زيارتهم لمصر التى كانت فى أواخر القرن الرابع الميلادى.

لعبت الرهبنة المصرية المبكرة دوراً فى تحول إنجلترا، أكثر مما يرى البعض، إذ انشرت قوانين الرهبنة هناك قبل ظهور القديس أوغسطين "Augustine".

يرى البعض أن المسيحية الأيرلندية – وهى مسيحية الشعب الأكثر تحضراً فى أوروبا الشمالية خلال العصور الوسطى – ما هى إلا ابنة وطفلة للكنيسة المصرية. كذلك فإن كتاب القداس الأيرلندى قد أشار إلى المتوحدين المصريين وأديرتهم خلال القرن الرابع الميلادى.

ليس هناك شك فى أن كنيستى أيرلندا ومصر كان لهما علاقات حميمة ببعضهما البعض إذ جاءت إشارات فى كتب أيرلندية قديمة إلى القديس بولا والقديس أنطونيوس

المصـريين. ومن ثم انتـقل هذا التـأثير المصـرى إلى رهبـان غـرب أوروبا واسكتلندا "Scotland" وجول "Gaul" وسويسرا "Switzerland" عبر أيرلندا[١٨].

وفى زيورخ "Zurich" بآراجوا "Azrgau" توجد رفاة القديسة "وارينا الجرجاوية" (من جرجا، إحدى بلاد الصعيد الأعلى)، حيث استشهدت هناك إبان عصر الاضطهاد عندما كانت فى صحبة القديس موريس "Maurice" فى سويسرا.

كما أخذت رفاة القديس "بقطر" إلى جنيف "Geneva" فى نهاية القرن الخامس، ونال جسده الكثير من التكريم والاحترام من أهلها.

كان لهذا التواجد الرهبانى المصرى فى أوروبا أثره؛ ليس فقط فى اتباع قواعد الرهبنة المصرية بل امتد ذلك الأثر إلى النواحى المعمارية والفنية أيضاً كما سيلى ذكره.

ساعد وفود الحجاج المسيحيين من أوروبا إلى القدس مروراً ببعض المناطق التى كانت بمثابة مراكز للحج، والتى تركزت على شاطئ البحر الأبيض المتوسط فى انتقال الكثير من الفنون والتقاليد الشرقية إلى أوروبا، سيما تلك المستقدمة من مصر.

كان هؤلاء الحجاج يفدون من بلاد بعيدة مثل جرمانيا وفرنسا[١٩]، إذ تم العثور فى هذه البلاد على قوارير مستقدمة من منطقة أبومينا[٢٠] والتى كان يحملها الحجاج معهم أثناء رحلة الحج من القدس الشريف إلى بلادهم أو العكس ليضعوا فيها الماء المقدس الذى يأخذونه من نهر الأردن حيث عُمِّد السيد المسيح عليه السلام . ولقد كان لهذه القوارير الفخارية أثرها على الفنون البربرية كما سنوضح.

كذلك فقد كان كثير من الزائرين لقبرالقديس مينا يعمِّدون أطفالهم هناك، بل إن المرضى كانوا يمنُّون أنفسهم بالشفاء إذا ما ذهبوا إلى هذا القبر ولمسوه بأيديهم.

لقد دلت أعمال الحفر الأثرى على وجود بعض الصادرات المصرية فى بلدان الغرب الأوروبى مثل تلك الآنية (سطانية) البرنزية التى اكتشفت بالقرب من مدينة "Mainz" والمؤرخة بالقرن السادس الميلادى وهى محفوظة الآن بالمتحف البريطانى (لندن) مما يدلل على قيام علاقات تجارية بين مصر والبلدان الأوروبية سهلت عمليات التأثير والنقل الفنى (لوحة ٤).

***

يأتى الباحث الآن إلى دراسة النماذج والأمثلة والموضوعات والتحف والزخارف الفنية التى تثبت تأثير الفن القبطى على الفنون البربرية جميعاً.

ولقد اتبع الباحث فى عرض هذه الأمثلة والنماذج أسلوباً يعتمد على المقارنة والتحليل وليس على العرض والتوصيف.

وإذ يدرس الباحث هذا الموضوع بالأسلوب التحليلى المقارن - السابق الإشارة إليه - فإنه لن يلجأ إلى فصل النماذج وتصنيفها حسب مادتها الخام، بل سوف يدرس الموضوع والأسلوب بغض النظر عن المادة التى نفذ عليها، لأنه من الوارد أن ينقل أسلوب زخرفى أو موضوع فنى من المعدن إلى المخطوطات أو من المخطوطات إلى التصوير الجدارى ... إلخ.

ونحن إذ نشرع فى عرض دلائل رؤيتنا وبراهين وجهتنا، فإننا لا نود القول بأن الفن القبطى وحده هو صاحب التأثير على فنون عصر الهجرات بل هناك فنون أخرى عديدة كان لها دور، قد يفوق دور الفن القبطى، إلا أن ما دفعنا إلى البحث فى هذا الجانب هو إنكار كثيرين من مؤرخى الفنون الغربيين له، أو تجاهلهم إياه ؟!

ولعل موضوع العذراء الأم هو خير مثال نبدأ بعرضه.

أولاً – العذراء الأم:

تشيع فى جميع العالم المسيحى أيقونات عديدة للسيدة العذراء، إلا أن أكثر هذه الأيقونات انتشاراً وتكراراً هى أيقونة السيدة العذراء الأم، أو السيدة العذراء والمسيح الطفل، ولقد اختلفت أوضاع السيدة العذراء مع السيد المسيح الطفل فى هذا النوع من الأيقونات، فتارة نرى السيدة العذراء تضع الطفل بين يديها، وتارة أخرى تقوم بالنظر إليه فقط، وثالثة تقوم بإرضاعه ورابعة تمسك له تفاحة. إلا أن جميع هذه الأوضاع تخدم فكرة واحدة؛ هى الأمومة والطفولة.

غنى عن الذكر أن الفن القبطى واحد من الفنون العالمية التى شاعت فيها أيقونات السيدة العذراء الأم، بل إن الفن القبطى هو الفن الذى سوف نقوم بإثبات أسبقيته وأحقيته فى هذه الأيقونات، وأن العالم المسيحى قام بنقلها عنه.

يجد الباحث أن إثبات ذلك أمر يسير إذا ما عدنا إلى الوراء وبحثنا فى الفنون السابقة للمسيحية فى جميع الفنون العالمية التى يمكن أن ينسب إليها الفضل فى ابتكار هذه الأيقونة المقدسة.

إن الفن الفرعونى فى مصر هو الفن الذى سبق المسيحية فى تقديم نموذج للأم وطفلها، إذ كانت الأم إيزيس وابنها الطفل حورس يرمزان إلى الخير وانتصاره على الشر (لوحة ٥، ٦). ولن نخوض كثيراً فى توضيح ذلك؛ لأن ذلك ليس من غايات البحث. وهو أمر ليس فى حاجة إلى شد وثاق البحث.

على الرغم من أن المسيحيين لا يقبلون الصلة بين هذين الموضوعين؛ أى – وبمعنى أوضح – يكرهون أن تكون هناك صلة بين الآلهة المصرية القديمة وآلهتهم، لكنا هنا نرصد صلة فنية، لا أموراً لاهوتية أو عقائدية، وعلى هذا فإن الفن القبطى ورث هذا الموضوع الفنى – إيزيس وطفلها حورس – نقلاً عن الفراعنة، ومن خلفهم نقلاً عنهم من اليونان والرومان والبطالمة والبيزنطيين. وصاغه فى صياغة فنية

دينية عقائدية جديدة، جعلت له استقلاليته وشخصيته المسيحية الخالصة التى باعدت عقائديا بينه وبين الموضوع المصرى القديم، لكنها لم تباعد بينهما فنيًا.

لم يقتصر الأمر على مجرد اقتباس الفنان القبطى لفكرة وروح الموضوع؛ بل تعدى هذا الاقتباس هذه المرحلة إلى مرحلة أخرى، وهى اقتباس الأوضاع؛ بمعنى أن الفن الفرعونى لم يكن فقط هو الأساس فى موضع الأم والطفل بل فى أوضاعهما أيضاً، فهو المسئول عن وضع العذراء حاملة الطفل والعذراء المرضعة(٢١). لأن كل هذه الأوضاع قام الفنان المصرى القديم بسبق صياغتها الفنية.

أما عن الأمثلة القبطية المصورة لموضوع العذراء الأم فهى كثيرة للغاية، وسوف نختار منها نماذج قريبة الشبه من النماذج البرابرية، وتؤكد الأسبقية التاريخية للأقباط فى صياغة هذا الموضوع الفنى.

لعل أقدم نماذج تصور السيدة العذراء الأم هى تلك الكائنة بمعبد الكرنك ومعبد الأقصر، حيث قام الأقباط بتحويل مثل هذه الصروح الفرعونية إلى كنائس أقاموا فيها شعائرهم الدينية، وقاموا برسم أيقونة السيدة العذراء على الجدران بطريقة الفرسكو، وعلى الرغم من تعرض هذه الرسوم الجدرانية للعوامل الجوية لفترة طويلة من الزمن إلا أنها ما زال يسهل التعرف عليها وعلى ألوانها. وهذه الأيقونات تصور العذراء حاملة الطفل. كما وجدت نماذج خشبية لهذا الموضوع منفذة بطريقة النحت على الخشب (لوحة ٧).

أما عن تصاوير العذراء المرضعة "Virgalactans" فقد جاءت لاحقة لأيقونة العذراء حاملة الطفل، ولعل أقدم أمثلتها هو ذلك الشاهد الجنائزى المكتشف بالفيوم والمؤرخ بالقرن السادس الميلادى وهو محفوظ بالمتحف القبطى، إذ ترى السيدة العذراء جالسة وهى تضع ابنها المسيح الطفل بين يديها ممسكة به بيدها اليمنى وتقوم بإعطائه ثديها بيدها اليسرى (لوحة ٨). وقد قام الفنان بتنفيذ هذا الرسم بطريقة الحفر الغائر (لوحة ١١، ١٢).

وجـدت نمـاذج أخـرى لموضـوع العـذراء المرضع منفـذة على الجـدران وداخل الحنايا، كما هو الحال فى سقارة حيث وجدت تصويرة للعذراء المرضعة منفذة بالألوان المائية على الجدران الخاصـة بالقلاية رقم (١٧٢٥) (لوحة ٩) بدير الأنبا أرميا، وتؤرخ هذه التصـويرة بالقرن الثامن الميلادى، كمـا توجد أيضـاً شـرقـيـة رسم عليـهـا هذا الموضـوع بطريقـة الفـريسكو، وتؤرخ هـذه الأخيـرة بالقـرن السـادس الميـلادى، وهـى محفوظة بالمتحف القبطى تحت رقم (٧٩٨٧)، وتتميز هذه التصـويرة الأخيرة بوضعها الخاص، حيث صُوِّر السيد المسيح واضعًا يده اليمنى على يد السيدة العذراء اليسرى، كما نلاحظ التفاتة السيد المسيح إلى أعلى باتجاه والدته، وكذا التفاتة العذراء إلى أسفل جهة اليمين باتجاه المسيح، مما يعطى هذه التصـويرة ميـزة وضـوح العاطفة والمشاعر المتبادلة بين الأم وطفلها (لوحة ١٠).

انتـقل من مـصـر القـبطيـة موضـوع العذراء الأم إلى كـافة بلاد البـحـر الأبيض المتوسط وظل متوارثاً عندهم عبر كل العصور، وكان ذلك حال أوروبا البرابرية التى قام فنانوها بتنفيذ هذا الموضوع بتفاصيله القبطية، ولعل خير مثال لذلك هو ذلك التمثال الخشبى المذهب للسيدة العذراء والذى قامت على عمله أبيس مـاتيلدا **"Abbess Matilda"** حفيدة أوتو الأول **"Otto I"** وهذا التمـثال من كولونيـا **"Cologne"** ويؤرخ بأواخر القرن العاشر الميلادى.

ويرى فى هذه التحفة السيد المسيح الطفل جالساً بين يدى أمه التى تمسكه بيده اليسرى بينما تمسك يدها اليمنى جسماً مكوراً ربما يشير إلى نوع من الثمار الكروية الشكل كالتفاح، وربما يكون فى هذا إشـارة إلى أن العذراء مثلها مثل حواء، أو أنها حواء الثانية[٢٢] (لوحة ١٣) وتشبه هذه التحفة فى التفاتة السيدة العذراء إلى السيد المسيح وكذا التفاتة السيد المسيح إلى السيدة العذراء – الشرقية المنفذ عليها الموضوع ذاته – أى العذراء، والطفل والمحفوظة بالمتحف القبطى تحت رقم (٧٩٨٧) والتى سبق الإشارة إليها (لوحة ١٠).

ثانياً - الهروب إلى مصر:

لعل قصة الهروب إلى مصر، هى تلك القصة التى ربطت مصر بالمسيحية فى عهدها الأول، وأتاحت لمصر فرصة حماية المسيح الطفل عليه السلام.

ونوجز قصة الهروب فى أنه بعد أن أرسل الملك هيرودس يستدعى سراً المجوس - وهم الذين جاءوا من بلادهم بحثاً عن المسيح الطفل ليسجدوا له ويقدموا له كنوزهم وهداياهم - طلب منهم إخباره بمكانه، خافياً عنهم رغبته الشريرة فى قتل المسيح الطفل، معللاً طلبه بأنه يريد أن يسجد له مثلهم، إلا أن مشيئة الله قضت أن يرجع المجوس من حيث أتوا، وأن ينصرفوا إلى قريتهم دون الرجوع إلى هيرودس الشرير.

وبعد انصراف المجوس ظهر ملاك الرب ليوسف النجار - خطيب السيدة العذراء مريم - قائلاً له: "قم وخذ الصبى وأمه واهرب إلى مصر وكن هناك حتى أقول لك لأن هيرودس مزمع أن يطلب الصبى ليهلكه. "فقام وأخذ الصبى وأمه ليلاً وانصرف إلى مصر، وكان هناك إلى وفاة هيرودس"[٢٣].

ومن هنا فقد شرفت مصر وجميع أهليها عبر كل السنين وخلال كل أماكنها ونواحيها بعبق ذكرى تلك الرحلة المقدسة. بل إن الفنان القبطى منذ حداثة عهده اتخذ من هذا الموضوع - أى رحلة العائلة المقدسة إلى مصر - عنصراً فنياً ودليلاً مادياً يثبت به عمق الصلة بينه وبين المسيحية وهى فى المهد، واعتقد متيقناً أنه صاحب الحق الأول فى رسم هذا الموضوع، لذا فقد قام برسم هذا الموضوع على جدران كنائسه الأولى، ومنها على سبيل المثال:

كنيسة القديس أبو قلته - المعروفة خطأ بكنيسة القديس يحنس القصير - بجبل دير أبو حنس - ملوى - المنيا - وهذه الكنيسة كهفية رسم على جدرانها أحداث كثيرة من العهد الجديد فى تسلسل تاريخى صحيح، فنرى البشارة، ثم الميلاد، ثم الهروب إلى مصر.

ونرى فى تصويرة الهروب إلى مصر السيدة العذراء ممسكة بالطفل وهى على ظهر أتان. وتؤرخ هذه التصاوير بالقرن الخامس أو السادس الميلاديين[٢٤].

صار الفنان المسيحى البرابرى الأوروبى فى عصر الهجرات على نهج الفنان القبطى، فاقتبس منه هذا النموذج شكلاً وموضوعاً، فجاءت نماذجه الفنية مطابقة تماماً للنماذج المصرية.

خير مثال نسوقة للتدليل على قيام الفنان البرابرى بتقليد الأصل المصرى لموضوع الهروب هو تاج ذلك العمود الكائن بكنيسة أتون، والمنفذ بطريقة النحت البارز، والمؤرخ بالقرن العاشر الميلادى (لوحة ١٤،١٥) وترى السيدة العذراء فى هذا العمل ممتطية أتانا من الناحية اليمنى وواضعة السيد المسيح الطفل على فخذها الأيسر ممسكة إياه بيدها اليسرى، بينما يدها اليمنى تمسك بجسم كروى يضع السيد المسيح يده اليمنى عليه من أعلى، ولعل هذا الشكل الكروى يشير إلى "تفاحة"، ولعله يرمز بذلك إلى ما رمز إليه تمثال السيدة العذراء الأم الذى قامت على عمله حفيدة أتون الأول والذى سبقت إليه الإشارة (لوحة ١٣).

ولقد اعتنى الفنان فى هذا التاج السابق ببعض التفاصيل الفنية مثل شكل شعر السيد المسيح، وحركة الأتان (والمرشحة) الموضوعة عليها وشكل (السرج) المثبت لها وكذا الحبل الذى تجر منه الأتان، والطريقة التى تمسك بها السيدة العذراء ابنها المسيح، وكذا الطريقة التى تمسك بها التفاحة. كما نلاحظ اهتمام الفنان بوضع هالة مقدسة حول وجه العذراء المرسوم بطريقة الثلاثة أرباع "Three Quarter" وأيضاً الهالة المقدسة الموضوعة حول وجه السيد المسيح المرسوم بطريقة المواجهة.

ثالثًا – ملائكة تمسك بإكليل الغار:

انتشر فى الفن القبطى موضوع الملائكة التى تمسك بإكليل من الغار أو قرص أو دائرة يوجد بداخلها رسم لصليب (لوحة ٢٠) أو لرجل غالباً ما يعنى به

السيد المسيح (لوحة ٢١)، أو السيدة غالباً ما تكون السيدة العذراء مريم عليهما السلام.

لقد بدأ هذا العنصر الفنى فى الظهور خلال فترة مبكرة من تاريخ الفن المسيحى فى مصر، ويرى الباحث أن هذا العنصر، وإن كانت له أصول وثنية. إلا أن الفنان القبطى صاغه صياغة جديدة، إذ طوره فنياً، فبدأ فى مرحلته الأولى برسم طفلين عاريين يمسكان بصليب داخل قرص أو إكليل من الغار، ثم طوره إلى رسم السيد المسيح أو السيدة العذراء داخل هذا القرص أو الإكليل الذى يمسكه ملاكان واحد عن اليمين وآخر عن اليسار من هذا القرص، وغالباً ما جعل الملائكة ذوات أجنحة (لوحة ١٦ – ١٧).

وكثيرة هى أمثلة هذا الموضوع فى الفنى القبطى، إذ يوجد العديد من القطع الحجرية تحتوى على ذات الفكرة الفنية ومنها:

قطعة حجرية مأخوذة من واجهة مبنى من سوهاج تؤرخ بالقرن الخامس الميلادى ومحفوظة بالمتحف القبطى، منحوت عليها بالحفر البارز طفلان عاريان ممسكان بإكليل بداخله صليب وتحيط بهما أوراق وفروع نباتية (لوحة ١٦، ١٧).

كذلك يحتوى متحف الفنى القبطى على قطعة حجرية أخرى محفور عليها ملاكان يحملان إكليل الغار بداخله صورة نصفية لرجل يغلب على الظن أنه السيد المسيح عليه السلام، ويلاحظ أن الملائكة مجنحة وفى وضع طيران، وتؤرخ هذه القطعة بالقرن السادس الميلادى (لوحة ١٨).

هناك قطعة حجرية أخرى محفوظة بمتحف اللوفر بباريس وتؤرخ بالقرن السادس الميلادى تحتوى على نفس الموضوع، إلا أن إكليل الغار يحتوى هذه المرة على صورة نصفية لسيدة يغلب على الظن أنها السيدة العذراء مريم عليها السلام (لوحة ١٩).

استعار الفنان المسيحى الأوروبى البرابرى هذا الموضوع الفنى من أصوله المسيحية، وليس من أصوله الوثنية كما يعتقد البعض[٢٥]، وقام بحفره على الحجر أيضاً، والأمثلة الدالة على صدق ذلك كثيرة، منها:

حفر على عقد بكنيسة تقرب من مدينة بورجوس "Burgos" الواقعة فى شمال إسبانيا، وهو مؤرخ بالقرن السابع الميلادى. والذى قام عليه القوط الغربيون. ويمثل هذا الحفر ملاكين من الصاروفيم مجنحين وفى وضع طائر يمسكان قرصاً (لوحة ٢٢) محفور داخله صورة السيدة العذراء مريم. وهذه القطعة الفنية مطابقة تماماً لمثيلاتها القبطية من حيث وضع الملائكة: واحد إلى اليمين من القرص وآخر إلى اليسار منه، وكذلك وجود القرص فى وسط الحفر تماماً. وربما وجدت أعمال أخرى مشابهة لهذا العمل فى مدينة تولوس "Toulous" أو تولوسا "Tolosa" فى شمال غربى إسبانيا.

رسم هذا الموضوع أيضاً بالحفر البارز على حجر مذبح بيمو "Pemmo" بمدينة سيفيدال "Cividale" الواقعة إلى الشمال من البحر الأدرياتى (خريطة ١) وهو المؤرخ فيما بين عامى (٧٣٧- ٧٤٤ م) والمحفوظ بمتحف بمدينة سيفيدال وهو يصور أربعة من الملائكة المجنحين يمسكون بإكليل من الغار حُفر داخله السيد المسيح على العرش، وزعت أشكال المجنحين بحيث يمسك اثنان منها بالإكليل ناحية اليمين واثنان آخران ناحية اليسار، والإكليل يتوسط التحفة كما هو معتاد، كما تميزت أشكال المجنحين جميعًا بأوضاعها الطائرة، أما صورة السيد المسيح هنا فليست نصفية بل صور جالساً على عرشه (لوحة ٢٣). محاطاً باثنين من المجنحين أيضاً.

والجدير بالذكر أن المجنحين الأربعة – الذين يمسكون بإكليل الغار – يرمزون إلى الإنجيليين الأربعة، وهم: مرقس ولوقا ويوحنا ومتى، أما المجنحان الاثنان اللذان يجدان داخل إكليل الغار إلى يمين ويسار السيد المسيح فهما يمثلان رئيسى الملائكة ميخائيل وغبريال ينحنيان أمام السيد المسيح. ولم يستطع كثير من علماء الغرب معرفة ما ترمز

إليه هذه الأشكال المجنحة، لأن هذه الرموز ذات أصول شرقية، وبالتحديد مصرية، وهذا ما يدفعنا إلى تخصيص مبحث عنها.

رابعًا - المسيح البانطوكراطور:

ابتدع المسيحيون فى مصر لوحة جامعة ذات رموز خاصة خصص لها مكان طالما انفردت بالوجود فيه، وهو حضن الأب. هذه اللوحة الجامعة هى تصويرة تمثل السيد المسيح محاطًا بالمخلوقات الأربعة المتجسدة، وهذه المخلوقات هى: الأسد والثور والنسر والإنسان. وهى التى ترمز إلى الإنجيليين الأربعة، وهم: مرقس ولوقا ويوحنا ومتى.

كما يوجد ضمن هذه اللوحة الجامعة شكلان آدميان مجنحان فى حالة انحناء للسيد المسيح، أما المسيح، فدائماً يُصوَّر ماسكاً بيده اليسرى سفر الرؤية أو الكتاب المقدس بينما يشير بيده اليمنى.

هناك أمثلة عديدة تعود إلى فترة مبكرة من تاريخ المسيحية تثبت لمصر حق ابتكار الشكل النهائى لهذه اللوحة الرمزية ذات المعنى الدينى الكبير.

توجد فى المتحف القبطى بالقاهرة شرقية - مستقدمة من باويط التابعة لديروط - أسيوط - رقم (٧١١٨) مرسوم عليها بالألوان المائية فى جزئها العلوى السيد المسيح جالساً على العرش يشير بيده اليمنى بينما تمسك يده اليسرى سفر الرؤية، وتحيط به المخلوقات الأربعة السابق ذكرها، مرسومة بحيث يكون اثنان منها جهة اليمين واثنان جهة اليسار، يعلو أحدهما الآخر، بينما يوجد إلى أقصى اليمين وأقصى اليسار شكلان آدميان مجنحان يشيران إلى رئيسى الملائكة غبريال وميخائيل (لوحة ٢٤).

وتؤرخ هذه الشرقية - حضن الأب - بالقرن السادس الميلادى.

لن نمضى كثيراً فى دراسة الأمثلة المصرية المصورة لهذا الموضوع لأنها كثيرة ومحققة، وأجد من المهم الالتفات إلى دراسة هذا الموضوع وتطوره فى الفنون المسيحية بأوروبا إبان عصر الهجرات البرابرية.

يوجد حفر على غطاء تابوت المطران أجلبرت "Agilbert" فى نوتردام "Notre Dame" مؤرخ بعام (٦٨٥ م) – أى فى عهد الأسرة الميروفنجية – (لوحة ٢٥) يمثل السيد المسيح جالساً على عرشة محاطًا بشكل بيضى (ماندرلا) أو هو شكل بيضاوى لإكليل الغار – وتحيط به المخلوقات الأربعة غير المتجسدة؛ إذ نجد على اليمين من أعلى: النسر، ومن أسفل: الثور، وعلى اليسار من أعلى: آدمى، ومن أسفل: أسد، وجميعها مجنح ويمسك بالكتاب المقدس، وأظهر الفنان من الثور والأسد رأسيهما فقط، ومن النسر والآدمى نصفهما فقط، وقد لاحظ البعض[٢٦] تشابه هذا العمل الفنى مع آخر يعود إلى القرن الخامس الميلادى منفذ على الفسيفساء بثيسالونيكا "Thessalonica" يخص الملك داوود.

تكرر هذا الموضوع فى التحف الكارولنجية، إذ حصلنا على جلدة (غطاء) كتاب مقدس من مدينة آخن "Aachen" مصنوعة من العاج وتؤرخ بالقرن التاسع الميلادى ومحفوظة بمتحف ببرلين، وقد حفر على هذه الجلدة المسيح جالساً على العرش داخل ماندور لا يشير بيده اليمنى، بينما تمسك يده اليسرى الكتاب المقدس ويحيط بكتفيه شكلان آدميان مجنحان يرمزان إلى الملاكين غبريال وميخائيل رئيسى الملائكة، توجد المخلوقات الأربعة فى الأركان الأربعة لهذا الغطاء: من أعلى يوجد على اليسار النسر وعلى اليمين الشكل الآدمى ومن أسفل يوجد الثور على اليسار والأسد على اليمين. وجميع هذه المخلوقات مجنحة وتمسك بالكتاب المقدس عدا الآدمى؛ إذ يمسك بوشاح فى يديه (لوحة ٢٦).

وتتميز هذه التحفة بشكل الماندورلا الخاص بها، إذ قسمت إلى جزءين: السفلى نصف مستدير غير مكتمل من أعلى، والعلوى بيضاوى مدبب من أعلى وناقص من

أسفل، كما تتميز أيضاً بوجود شكلين آدميين في وسط الماندورلا: واحد عن اليمين، وآخر عن اليسار.

يمكننا رؤية هذه الموضوع مرة أخرى على الحشوة الوسطى من مذبح القديس أمبروجيو "**Ambrogio**"، وبميلاى "**Milan**"، المؤرخة بسنة (٨٣٥ م) تقريباً، وإن نسبها البعض إلى تاريخ لاحق على تلك الفترة بثلاثة قرون[٢٧] على الرغم من وجود توقيع على ظهر الحشوة ربما كان اسم الصانع - يقرأ "وولفينوس" وهو اسم جرمانى على أغلب الآراء، ويرى قلة أنه ربما كان لومبارديا مولود فى إيطاليا ؟!

ويرى السيد المسيح داخل شكل بيضاوى يمثل وسط هذه الحشوة، جالساً على العرش، وممسكاً بصليب في يده اليمنى وتوجد المخلوقات الأربعة فى الجهات الأربع الأصلية للشكل البيضاوى، إذ يرى النسر أعلى الماندورلا، والثور عن اليمين، والأسد عن اليسار، والآدمى من أسفل، ورمز لاسم كل منهما بالحرف الأول منه فوضع على الشكل الآدمى حرف (**M**) رمزًا للإنجيلى متى والأيسر (**M.R**) رمزًا للإنجيلى مرقص والأيمن (**L**) رمزاً للإنجيلى لوقا والعلوى وهو النسر رمزًا ليوحنا، وجميعهم مجنح ويمسك بالكتاب المقدس. كما رسم الفنان الحواريين الاثنى عشر فى الأركان الأربعة للحشوة ؛ بحيث رسم فى كل ركن ثلاثة منهم (لوحة ٢٧).

ولقد فقد هذا الموضوع قيمته الرمزية فى أواخر عصر الهجرات إبان العصر الأتونى، إذ أخذ الفنان الأتونى فى رسم الملك موضع السيد المسيح وهذا ما نجده فى منمنمة تمثل مقدمة كتاب مقدس تصور موضوعًا عن تمجيد أوتو الثالث "**Otto III**"، يرى فيها أوتو الثالث جالساً على عرش محمول - أى العرش - على شكل آدمى يمثل الأرض ومحاطًا بالماندورلا التى تحيط بها المخلوقات الأربعة، وعن اليمين من أعلى: النسر، ومن أسفل: الأسد، وعن اليسار من أعلى: الآدمى، ومن أسفل: الثور ويوجد أميران فى أسفل المنمنمة يقدمان فروض الولاء والطاعة للإمبراطور.

ولم يرمز الفنان للآلهة فى هذه المنمنمة إلا بيد (راحة يد) تتوج رأس الإمبراطور. والمخلوقات الأربعة مجنحة كالعادة لكنها لا تمسك هذه المرة بالكتاب المقدس وإنما يمسكون جمعياً بوشاح أبيض اللون يمر على صدر الإمبراطور، أما الملك الجالس على العرش فقد صور وهو يمد كلتا يديه إلى اليمين واليسار، وقد أمسك باليمنى منهما جسماً كروياً يحمل صليباً (لوحة ٢٨).

خامساً - الموضوعات الجامعة للآدميين:

نرى أيضاً بعض التأثيرات القبطية على الفنون المسيحية الأوروبية خلال عصر الهجرات - من حيث التشابه فى رسم الموضوعات الجامعة للآدميين - فى سحناتهم وحركاتهم وأوضاعهم وأزيائهم، حتى ذلك الأسلوب الفنى الذى اتبعه الفنان البرابرى يشبه ذلك الأسلوب "الكاركاتيرى" الذى احترفه الفنان القبطى، وكذا أسلوب الحفر.

تثبت مقارنة بسيطة بين التحفة النحاسية التى تصور الملك أجيلاف "Agiluf" يعتلى العرش محروساً بالمقاتلين اللومبارديين، الذين يحمل بعضهم أسلحة، ويحمل البعض الآخر شارات مكتوب عليها كلمة النصر (لوحة ٢٩)، وهى المؤرخة بالقرنين السادس والسابع الميلاديين ومحفوظة بالمتحف القومى بفلورنس "Florence"، وبين عتب باب علوى خشبى منقوش عليه موضوع دخول السيد المسيح أورشليم، وهو المحفوظ بالمتحف القبطى تحت رقم (٧٥٣)، ومؤرخ بالقرن السادس الميلادى، تثبت أن ما قدمنا له عن تأثير الفن القبطى على الفن البرابرى فى رسم الموضوعات الجامعة للآدميين أمر واقع ومحقق (لوحة ٣٠).

كما يتشابه أيضاً - فى الجوانب السابقة - تحفة من العظم تصور عبادة

المجوس بالحفر وتؤرخ بعام (٧٠٠ م) ومحفوظة بالمتحف البريطانى، مع مشط من العاج منحوت عليه بالبارز موضوع قيامة لعازر، وهو محفوظ بالمتحف القبطى تحت رقم (٥٦٥٥) ومؤرخ بالقرن الرابع الميلادى (لوحة ٣١، ٣٢).

يلاحظ أيضاً أن هناك بعض الموضوعات الفنية قد نفذت بذات الترتيب القبطى المتعارف عليه، ومن ذلك مثلاً: موضوع البشارة، وإذ ترى السيدة العذراء جالسة على عرشها بينما يقف أمامها إلى اليمين الملاك غبريال مشيراً إليها بيده اليمنى وممسكاً بيده الأخرى كتاب البشارة.

نفذت بالطريقة السابقة تصاوير قبطية كثيرة أهمها: التصوير الجدارى المكتشف حديثاً بدير السريان بوادى النطرون فى كنيسة السريان بالجهة الغربية، وقد أرخها الأستاذ فان مورسيل "Van Moorsel" بالقرن الثامن الميلادى[٢٨] (لوحة ٣٣).

تشابه مع التصويرة السابقة – لموضوع البشارة من حيث الترتيب وطريقة رسم السجن والأشكال الآدمية – منمنمة أتونية مؤرخة فيما بين عامى (٩٧٥:٩٨٠ م) ومحفوظة بالمتحف البريطانى. إذ ترى السيدة العذراء جالسة على العرش وأمامها إلى اليمين: الملاك غبريال، يشير إليها بيده اليمنى ويقدم لها كتاب البشارة فى يده اليسرى. ويلاحظ رسم الملاك غبريال مجنحاً فى العملين، وكذا نلاحظ تطابق ملابسه فى الحالتين (لوحة ٣٤) واستخدام ذات الألوان المستخدمة.

سادساً – دانيال فى جب الأسود:

شاع هذا الموضوع الذى يروى لقصة النبى دانيال الذى اصطحبه الملك نبوخذ نصر إلى بابل، بعدما سحق اليهود، وجعله من المقربين، ثم ما انفك أن وشى به لدى الملك داريوس فأمر بإلقائه فى جب الأسود، فلما لم تلتهم الأسود جسده فرح به الملك

وقربه إليه أيضاً وأمر بإلقاء الوشاة وأتباعهم وزوجاتهم فى جب الأسود فالتهمتهم وسحقت عظامهم[٢٩].

وقد أضحى هذا الموضوع المستوحى من العهد القديم حقلاً خصباً للفنان المسيحى فى كل مكان، إلا أن أقدم نماذج مصورة لهذا الموضوع هى تلك الموجودة بمصر والتى نفذها الأقباط بالألوان المائية على الجدران، ونرى نماذج هذا الموضوع فى مزارَىْ الخروج والسلام بجبانة البجوات بالخارجة بالوادى الجديد، والتى أرخها جمهور الدراسين بالنصف الأول من القرن الرابع الميلادى[٣٠] (لوحة ٣٥، ٣٦).

اتخذ الفنان القبطى أسلوباً متشابهاً – يقرب إلى التطابق – فى رسم هذا الموضوع؛ إذ كان يعبر عن الجب بشكل الإناء جاعلاً دانيال فى وسطه تماماً وهو يقوم بحركة اليدين وكأنه فى حالة دعاء، وجعل الأسدين: واحداً عن يمينه، والآخر على يساره.

ونلمح تأثير الفن القبطى على فنون عصر الهجرات فى انتشار وجود هذا العنصر، خاصة فى الفن الميروفنجى، وعلى الرغم من اعتراف علماء الغرب باستقدام هذا العنصر من مصر؛ إلا أنهم ذهبوا إلى أنه استوحى من القوارير (القنينات) الفخارية التى كان تعطى للسياح الأوروبيين عند مرورهم بمزار أبى منيا والتى كانت تزخرف بموضوع القديس مينا واقفاً بين جملين[٣١] (لوحة ٣٧) لكنه من الواضح أن هذا الموضوع قد أحدث لهم لبسا وسوء فهم؛ إذ إن هذين الموضوعين يختلفان تماماً، فالأول – كما ذكرت – مستوحى من القصص التوراتى المقدس، أما الأخير فهو يخلد لتلك اللحظة التى ناخت فيها الجمال الحاملة لجسم القديس مينا وأبت الحركة فى موقع المزار الحالى[٣٢]، مما دفع مصاحبى الجسد إلى دفنه فى هذا الموقع.

ومن هنا فقد اختلف الموضوعان تماماً من الناحية التاريخية والمصدرية، وإن تشابها فى الأداء الفنى وطريقة التصوير والرسم.

ترى نماذج من هذا الموضوع فى الفن الميروفنجى، ومنها على سبيل المثال: إبزيم نطاق من البرنز يعود إلى القرن السابع الميلادى من بورجندى "Burgundy" محفوظ فى متحف "Archeologique Digion" وهو يصور لموضوع دانيال فى جب الأسود بذات الكيفية التى صوره بها الفنان القبطى، إذ يرى دانيال فى الوسط محركاً يديه حركة تدل على الدعاء أو التعبد ويوجد على يمينه ويساره أسدان، والجميع مصورون داخل جب يشبه الإناء، وإن اضطر الفنان الميروفنجى هنا إلى رسم الأسدين فى وضع مائل بحيث قدَّم الرجلين الأماميتين عن الخلفيتين، ويبدو أنه كان مضطراً لهذا نظراً لضيق المساحة. وقد صور دوائر متداخلة فى خلفية المنظر بما تشبه رقم (8) الإنجليزى (لوحة رقم ٣٨).

نلمح أيضاً تأثير الفن القبطى فى التصوير الاصطلاحى للأشكال الآدمية والحيوانية ما يقربها إلى الشكل الكاريكاتيرى المعتاد لدى الفن القبطى.

يرى هذا الموضوع أيضاً فى تحفة من كارنتون "Charenton" أو (Cher) تعود إلى أوائل القرن السابع أيضاً ومحفوظة فى متحف بورجس وهى تصور الموضوع نفسه بذات الكيفية السابق وصفها (لوحة ٣٩).

ولقد صور الموضوع نفسه بذات الطريقة لكنه فى هذه المرة اختص بتصويره على أحد تيجان الأعمدة الكائنة بكنيسة سان بيدرودى نيف "San pedro de Nave" وهى التى شيدها القوط الغربيون سنة (٧٠٠ م) تقريباً، عشية الفتح العربى للبلاد (إسبانيا) إلا أن هذه التيجان لم تُضَف إلى الكنيسة إلا بعد عودتها للمسيحيين؛ أى بعد حوالى مئتى عام من إنشائها. ويعد تصوير هذا الموضوع على تيجان الأعمدة الكنائسية من خصوصيات الفن المسيحى فى أوروبا خلال عصر الهجرات (لوحة ٤٠).

سابعًا – القديس الفارس:

استعان الفنان القبطي بالفن المصرى القديم[٣٣] فى استعارة الشكل الخاص ببعض الشهداء من القديسين، فاختار أن يعبر عنهم فى شكل الفارس الذى يقوم بطعن تنين أو ثعبان أو إنسان بحربة، ويرمز الفارس فى كل حالاته إلى الخير المطلق، بينما يرمز التنين أو الثعبان أو الإنسان المطعون إلى الشر المطلق. ولقد استخدم الفنان القبطى مواد شتى لتصوير هذا الموضوع، فتارة ينفذه بالحفر على الحجر أو الخشب، وتارة بالرسم على الجدران أو الأيقونات.

ولقد وجدنا العديد من نماذج هذا الموضوع فى الفن المسيحى الأوروبى فى عصر الهجرات؛ خاصة الفن الميروفنجى مما يثبت تأثُّر الفنان المسيحى الأوروبى بنظيره القبطى، ومن هذه النماذج على سبيل المثال:

قطعة من البرونز المذهب تؤرخ بعام (٦٠٠ م) من ستابيو "Stobio" بسويسرا ومحفوظة بمتحف ببرلين، وهذه التحفة مقطوعة على هيئة فارس مهاجم يمتطى جواداً منطلقاً، وتلاحظ الزخرفة الهندسية المنفذة على بدن الجواد وكذا الموجودة على ملابس الفارس (لوحة ٤١).

التحفة الثانية عبارة عن شكلين دائريين أو قرصين من البرونز فرغ داخل كل منهما على شكل فارس، وقد تم استخراجهما من المقابر الفرانكية، وهما مؤرخان بأوائل القرن السابع الميلادى وبالتحديد سنة (٦٠٠ م)، واحدة منهما، وهى اليسرى من "Oberesstingen" ومحفوظة فى متحف "staatliches" والثانية، وهى اليمنى من "Amiens" أو (Somme) ومحفوظة بالمتحف البريطاني. وهما يصوران لفارس يمتطى جواداً، وقد عولج الموضوع فنياً بشكل اصطلاحى وحرص الفنان على زخرفة بدن الجواد بالنقاط والخطوط التى تقربه إلى الشكل الهندسى. ولاحظ وجود مقبض فى القرص الأيسر؛ مما يدل على استخدامه فى أغراض حياتية، وعلى الرغم من أن

التفريغ يصور فارساً إلا أنه يحلو للبعض إنكار نسبته إلى القديسين ويعتبرون أن هذا الفارس يمثل إلاله أودين "**Odin**"(٣٤) (لوحة ٤٢).

التحفة الثالثة والأخيرة هى عبارة عن شاهد قبر جنائزى يعود لسنة (٧٠٠ م) من "**oschersleben**" ومحفوظة فى متحف "**Landes**" (لوحة ٤٣)، وعلى الرغم من اختلاف المادة الخام المنفذ عليها الموضوع فى هذه الحالة الأخيرة إلا أن الأسلوب الفنى لم يختلف كثيراً عن سابقه، وتجدر ملاحظة أن الفارس هنا مسلح بدرع ورمح وله لحية، كما يلاحظ أيضاً تطور التنفيذ إلى العناية النسبية بقواعد المنظور وتفاصيل الجواد، وكذا شكل الرمح المقطوع جزئياً بواسطة الجواد، وإن أخذنا على الفنان تقصيره فى بلوغ المرحلة ذاتها عند تصويره لساق الفارس اليسرى، وكذا رِجلَى الجواد الأماميتين، كما أن الزخارف هنا لا تتعدى الخطوط الهندسية المستخدمة فى الأمثلة السابقة.

ولقد وجدت نماذج قبطية تصور هذا الموضوع بذات الأسلوب الفنى السابق، وتعد هذه النماذج هى الأصل الذى استلهمت منه الفنون العالمية الأخرى روح هذا الموضوع؛ إن لم يكن الموضوع ذاته، ولا ضيم فى ذلك، إذ إن الكنيسة القبطية هى كنيسة الشهداء المشهورة بتقديسها للمحاربين (العسكريين) الشهداء أمثال: مار جرجس ومارمينا والأمير تادرس والأمير بقطر وأبى سيفين "مرقوريوس" وغيرهم.

ونرى نماذج قبطية لهذا الموضوع تقترب تماماً من الأسلوب السابق منفذة على ثلاث حشوات خشبية من حجاب هيكل كنيسة القديسة بربارة المؤرخ بالقرن العاشر الميلادى(٣٥). ولعل سهولة الحفر والقطع على الخشب أدت إلى نتائج أفضل من حيث مراعاة النسب التشريحية وكذلك قواعد المنظور (لوحة ٤٤).

ولعل أقدم نماذج هذا الموضوع هى تلك المنفذة على النسيج؛ إذ يرى هذا الموضوع منفذاً على العديد من قطع النسيج التى تؤرخ فيما بين القرنين الرابع إلى

السادس الميلاديين، ومنها على سبيل المثال: قطعة من نسيج القباطى التى بها شريط زخرفى لفارس يتناوب مع شخص يصارع أسداً، وأخرى تعود إلى (ق. ٦ م) وهى من نسيج القباطى أيضاً، وهى تصور فارساً مرسوماً بطريقة رأسية على الشريط الزخرفى الأفقى (لوحة ٤٥، ٤٦).

وكذلك قطعة نسيج أخرى تعود إلى أواخر (ق. ٦ م) محفوظة فى متحف "Staatliche" ببرلين، وهى لفارس مسلح تصاحبه الملائكة داخل جامة مزخرفة بزخارف نباتية (لوحة ٤٧).

ثامنًا - قديس واقف بين عمودين يحملان جملون:

اتخذ الفنان القبطى من شكل العمودين المتوجين بجملون وسيلة للفصل بين الوحدات الزخرفية الموجودة أسفلها، وكذا تحديد شكل هذه الوحدة إن كانت مفردة، وقد ساعد أيضاً على كثرة تواجد هذا الشكل الفنى المعمارى استخدامه داخل الشرقيات أو الدخلات - النصف مستديرة المتوجة بطاقية - بشكل عام، والتى تتخذ فى مجمل شكلها نمطاً يشابه إلى حد كبير الشكل الزخرفى الكلى للعمودين الحاملين للجملون.

توجد أمثلة عديدة لهذه الوحدة الفنية المعمارية التى غالباً ما تطورت إلى رسم أو نحت قديس يقف بين العمودين الحاملين للجملون العلوى، ومن هذه الأمثلة:

شاهد قبر جنائزى من كوم بلجه "بالفيوم" يعود إلى القرن السادس الميلادى ومحفوظ فى متحف "Staatliche" ببرلين (لوحة ٤٨)، يحتل القديس مركز هذه الوحدة فى وضع تعبدى وملابس بسيطة الزخرفة؛ إذ يعتمد فى زخرفتها على الخطوط المتوازية

أو المتلاقية، ويحيط بوجه هذا القديس هالة مستديرة، وقد تم تصوير جسم القديس بالنحت البارز، يوجد عمودان إلى اليمين واليسار من القديس، لكل منهما قاعدة وتاج، ويعلو العمودين جملون له شكل مثلث متساوى الأضلاع يتوسطه صليب على هيئة علامة عنخ المصرية تحمل أطرافه حرفى الألفا والأوميجا الشهيرين، واللذين سوف نفرد لهما مبحثاً خاصاً خلال هذا البحث.

لم يقتصر تنفيذ هذا الموضوع على الحجر فقط، بل تعددت المواد المنفذ عليها هذا الموضوع، ومنها – على سبيل المثال وليس الحصر – الخشب، وإن اختلف شكل الجملون إلى هيئة أخرى تقترب إلى العقد عنه إلى الجملون فى هذا المثال، وهو بعض حشوات حجاب مار يعقوب بكنيسة أبى السيفين والمؤرخة بالعصر الفاطمى (ق. ١٠ م) إذ يرى نحت بارز لقديس يمسك فى يده الإنجيل ويرتدى الملابس الخاصة بالقديسين فى هذا الوقت . والتى عبرت الخطوط البسيطة عن طياتها، وأما العمودان فلهما تاجان وقاعدتان وبدن حلزونى وعقد غير منتظم الشكل يقترب إلى العقد نصف المستدير.

كما وجد هذا الشكل المعمارى الزخرفى كما هو لكن بدون قديس أسفله فى شاهد قبر من الحجر الجيرى مزخرف بعمودين بارزين يحملان جملون وضع أسفله صليب صريح فى الوسط وصليبان محوران على هيئة علامة عنخ فى الجانبين، كما وُضعت علامتا الألفا والأوميجا أسفل هذا الجملون وفى كوشيتة أيضاً، ويتوسط الشكل المثلث للجملون ورقتان نباتيتان من فرع واحد . وهذا الشاهد الجنائزى محفوظ بمتحف الفن القبطى تحت رقم (٥٨٨٥) (لوحة ٥٠).

لم يتخذ الفنان القبطى هذه الوحدة الزخرفية نمطاً زخرفياً جامداً، بل جعل من الجملون المحمول على عمودين والذى يتخذ شكلاً ثلاثى الأضلاع: رمزاً للثالوث.

لقد أضحى هذا الشكل الفنى المعمارى زخرفاً لا بأس به فى فنون عصر الهجرات إذ نجد حشوة حجاب خورس كنيسة القديس بيير "Pierre" بنونايز "Nonnais" التى تعود إلى منتصف القرن السابع الميلادى والمحفوظة بمتحف "Metz" قد زخرفت بعمودين حلزونيين لهما تاجان ذوا سمات نباتية يحملان جملون يوجد أسفله قديس حول رأسه هالة مستديرة، وقد حاول الفنان هنا إظهار طيات ثوب القديس عن طريق الخطوط المتعرجة بعض الشئ. ومن الملاحظ قرب الأسلوب الفنى المنفذ به هذه الحشوة من أسلوب الفن القبطى تماماً من حيث السمات والملامح الشخصية والأسلوب الكاريكاتيرى فى رسم الأشكال الآدمية والاستعانة بالموضوعات الفنية القبطية، وكذا الوحدات الزخرفية. كما أننا نتلمس ذلك أيضاً فى شكل وقفة القديس وإيماءاته. ولعل كل هذا يجعلنا نتثبت من استقدام هذا الشكل الفنى من مصر أكثر من أى مكان آخر (لوحة ٤٨).

وجدت تحف أيضاً بنفس هذا الشكل مع ملاحظة بعض الاختلافات الطفيفة فى الأسلوب الفنى مثلما نجد فى التحفة العاجية المرسوم عليها بالنحت البارز القديس بولا والمحفوظة فى متحف "Cluny" والتى تعود إلى (ق. ٦ م) (لوحة ٤٩).

تاسعًا – الألفا والأوميجا:

اعتادت الكنيسة القبطية المبكرة التعبير عن بعض المعانى اللاهوتية بالرمز حتى كثرت هذه الرموز، وأصبح لكل منها معنى واحدٌ أو أكثر، ومن بين هذه الرموز الكثيرة نخص حرفى الألفا والأوميجا بالبحث.

يمثل رمز الألفا الحرف الأول فى الأبجدية اليونانية، بينما يمثل الأوميجا الحرف الأخير منها. وبهذا فقد رمز الفنان القبطى بهذين الحرفين إلى البداية والنهاية، كما ذكر أيضاً أن إضافة الأوميجا جاءت بعد عام (٣٢٥ م). عقب مجمع نيقية لتقاوم فكر آريوس المنكر لألوهية السيد المسيح عليه السلام[٣٦].

الأمثلة القبطية التى توضح استخدام هذين الحرفين كثيرة جداً، ولا ينكر فضل الأقباط فى نشر هذه الظاهرة الفنية إلى عدد كبير من الفنون العالمية الأخرى (لوحة ٥٦).

لعل شاهد القبر الحجرى المحفوظ تحت رقم (٥٨٨٥) بالمتحف القبطى والذى سبقت الإشارة إليه من أهم الأمثلة الموضحة لاستخدام حرفى الألفا والأوميجا؛ إذ استخدما أكثر من مرة فى هذه التحفة فمرة نراه أسفل الجملون بين العمودين، وأخرى نراهما أعلى كوشتى الجملون، وإن كتبا فى كل حالة من الحالتين بشكل مختلف (لوحة ٥٠).

استعان الفنان الميروفينجى البرابرى بهذا العنصر الفنى ذى القيمة الرمزية؛ لذا فقد وجدنا تحفاً عديدة تحمل هذا العنصر بأشكال وأنماط مختلفة وطرز متنوعة.

جاء شكل الألفا والأوميجا معتاداً فى شاهد قبر المطران بوثيوس "Boethius" من كاربنتراس "Carpentras (Vaucluse)" (٦٠٤ م) كنيسة نوتردام دى فيس "Notre - Dam de Vice"، إذ قسم هذا الشاهد فى ثلثيه السفليين صليباً إلى ثمانى مساحات مربعة تقريباً، وإن كانت غير منتظمة الشكل، خصصت المربعات رقم (٣، ٤) أسفل ذراع الصليب مباشرة لنحت حرفى الألفا والأوميجا بالنحت البارز، وقد أظهرهما الفنان فى هذه التحفة معلقين بسلسلة صغيرة تنسدل من ذراع الصليب أما باقى المربعات فقد زخرفت بالدوائر والأشكال النباتية والهندسية. إلا أن ما يهمنا

هنا هو ظاهرة تعليق حرفى الألفا والأوميجا بسلسلتين تخرجان من ذراع الصليب، إذ إن هذه الظاهرة لم توجد فى الفن القبطى صاحب هذا الموضوع الفنى، ويبدو أن هذا تطوير أدخله الفنان البرابرى على هذا العنصر الفنى، ولم يختص به النحت على الحجر، بل وجد أيضاً فى المخطوطات والمعادن كما سيلى ذكره (لوحة ٥١).

بلغ حرفا الألفا والأوميجا مرحلة عالية من التنوع والتغير فى المخطوطات المزوقة، إذ ظهرا فى إحدى هذه المنمنمات على شكل سمكتين معلقتين فى ذراع الصليب، وذلك فى مخطوط فرنسى "سكرامانتارى جيلاسيوس" "**Sacramentary of Gelasius**" وهو المؤرخ فيما بين عامى (٧٥٠ - ٧٧٠ م) والمحفوظ فى "**Billioteca Apostolica vatica-na**" (لوحة ٥٢).

كما ظهر أيضاً حرفا الألفا والأوميجا فى هيئة مجدولة، وذلك ما نراه فى محفوظ مزوق من "**Laon (Aisne)**" مؤرخ بعام (٧٧٠ م) ومحفوظ فى متحف "**Bibliotheque Nationale**" بباريس، إذ ظهر هذان الحرفان على هيئة خطين مضفورين يشكل أحدهما حرف الألفا، والآخر حرف الأوميجا متدليان من ذراع صليب (لوحة ٥٣).

إلا أن هذا لم يمنع من ظهور هذين الحرفين فى شكلهما المعتاد فى المخطوطات، وخير مثال على ذلك: تلك المنمنة المأخوذة من مخطوط سكرامانتارى جيلاسيوس الفرنسى السابق الذكر، إذ رُسم هذان الحرفان بشكلهما المعتاد متدليَيْن من ذراع الصليب، ويمسك بكل منهما طائر بمنقاره (لوحة ٥٤).

لعل خير أمثلة استخدام الألفا والأوميجا خلال العصر الكارولنجى هو كأس العشاء الربانى الخاص بالدوق تاسيلو "**Tassilo**" زوج ليوتبرج "**Liutperg**" ابنة الملك ديسيديريوس "**Desiderius**" آخر ملوك اللومبارديين (لوحة ٥٥).

وقد قام تاسيلو بإهداء هذه الكأس للدير الذى قام بإنشائه هو شخصياً فى كريمسميونستر[٣٧]، "Kremsmunster" وهو مؤرخ بعام (٧٨٠ م). ومزين بأشكال بيضاوية تحوى فى الوسط المسيح عليه السلام، وإلى اليمين منه واليسار شكلاً صريحاً للألفا والأوميجا، وكذا أيضاً هناك أشكال أخرى لرؤساء الملائكة. ويلاحظ أن الضفائر هى العنصر الزخرفى الغالب على هذا الكأس، وتم استخدامهما فى تحديد الإطارات للوحدات الزخرفية[٣٨]، ومن المعروف أن هذه الضفائر من العناصر شائعة الاستخدام عند اللومبارديين.

عاشراً- الزخرفة المضفورة:

تتعدد أشكال الضفائر؛ فمنها الخطوط المجردة، ومنها الضفائر البسيطة، ومنها الضفائر المتشابكة والمتداخلة، ومنها كذلك المتقابلة. إلا أن المتمعن يرى أنها جميعًا تأتى من فكرة واحدة، هى فكرة الخط المتعرج الذى يخرج منه فرعان: واحد يميل جهة اليمين والآخر جهة اليسار. لكن البعض لا يستطيع أن يعرف إن كانت زخرفة الفروع النباتية المتماوجة والمضفورة هى الأصل فى الزخرفة المضفورة، أم أن الزخرفة المضفورة هى الأصل فى زخرفة الفرع النباتى المتماوج ؟ والإجابة على هذا التساؤل أمر يسير؛ ذلك أنه من المعروف أن الفنان الأول غالباً ما استلهم فنه من الطبيعة.

ولا أستطيع أن أنكر فضل الفراعنة فى ابتكار الضفائر ذات الاتجاه الواحد، وأنهم – أى الفراعنة – هم المسئولون عن نقلها إلى اليونان، إلا أن الضفائر ذات الاتجاهين ما زال من الصعب التعرف على تاريخ ومكان ظهورها لأول مرة، لكن يسهل علينا الإقرار بأن هذا النوع من الضفائر كان شديد الشيوع فى الفن القبطى[٣٩].

يمكن رؤية نموذج للضـفـيرة القـبطية من خـلال قطعـة نسـيج مـحـفـوظة بمتـحف "Staatliche" ببرلين، وتؤرخ هذه القطعة بالقرن السادس الميلادى بالتقـريب. ويلاحظ أن زخرفة الضفيرة قد استخدمت فى زخرفة حواف وإطارات الزخرفة النسجية. كما ترى الضفيرة أيضاً فى قطعتين من الحجر الجيرى محفوظتـين بالمتحف القبطى تحت رقم (٢/١٠٢٦٧) ومؤرختين بالقرن الخامس أو السابع الميلاديين (لوحة ٦٠).

هناك أمثلة كثيرة تثبت استخدام البربر لعنصر الضفيرة فى وحداتهم الزخرفية، ومن ذلك على سبيل المثال: حجر "Jelling" المؤرخ بعام (٩٨٠ م) وهو عبارة عن حجر ضخم له ثلاثة وجوه ومزين بالحفر بتصاوير منها: الصلب، ويلاحظ استخدام الزخرفة المضفورة ذات الاتجاهين فى الإحاطة بمنظر الصلب المذكور (لوحة ٥٧).

ترى الزخارف المضفورة مستخدمة أيضاً على المعدن، كما يوضحه سيف سينارتمو "Snartemo" المؤرخ بنهاية القرن السادس الميلادى، والمحفوظ فى متحف "Universitetets old saksmiling" بأوسلو "Oslo"، والذى يعتمد بصفة أساسية فى زخرفته على الأشكال الحيوانية. إلا أنه من الملاحظ أن مقبض هذا السيف قد زخرف كلية بالزخارف المضفورة ذات الأشكال المختلفة (لوحة ٥٨).

نرى الزخارف المضفورة أيضاً مستخدمة فى تحفة من البرنز مؤرخة بالقرن الثامن الميلادى، ومحفوظة بالمتحف القومى بإيرلندا "National Museum" وظنى أنها كانت تشكل جزءاً من جلدة كتاب. والزخرفة هنا تمثل فى مجملها موضوع الصلب وإن جاء هذا الموضوع فى مضمون غير تقليدى؛ إذ صور الصليب فى شكل يقرب تماماً من شكل المصلوب، فأصبح الاثنان وكأنهما وحدة واحدة. ويلاحظ وجود ملاكين يرتكزان على ذراع الصليب، وقديسين عند أقدام المصلوب، أما الزخرفة المضفورة فنراها على ملابس المصلوب، وعند الطرف العلوى للصليب. وإن اختلف طرازها فى كل حالة عن الأخرى (لوحة ٥٩).

حادى عشر - الصلبان ذات الزخارف المتداخلة والمضفورة:

يعد الصليب من أقدم الرموز المسيحية استعمالاً، وقد شاع استخدامه منذ القرن الثالث حين أصبح الصليب هو الرمز الكامل للمسيح، وبمعنى أوسع، أضحى علامة الدين المسيحى بصفة عامة، وهو يعنى - غير ذلك كله - الغفران والخلاص[٤٠].

ولقد أسهم الأقباط إسهاماً عظيماً فى مجال الزخرفة الصلبانية، حتى أنهم ابتكروا شكلاً صلبانيا نسب إليهم، وهو الصليب المعروف باسم الصليب القبطى، وهو صليب مربع الشكل أو طويل، وبكل طرف من أطرافه صليب صغير. ويرمز الصليب الأكبر إلى السيد المسيح، بينما تشير الأطراف الاثنى عشر إلى الرسل الاثنى عشر.

وقد ظهرت أنواع عدة من الصلبان، بلغ عددها ما يزيد على الأربعمائة نوع[٤١]، ويجدر بالذكر أن الصليب ذا الأذرع المتساوية هو أيضاً مستوحى من مصدر شرقى[٤٢]، على الرغم من اختلاف العلماء فى نسبة بعض أنواع الصلبان إلى الأقباط وغيرهم، إلا أننا لن نمضى قدماً فى مناقشة مثل هذه القضايا البحثية، إذ ما يهمنا هنا هو ليس نمط الصليب أو نوعه؛ إنما هى تلك الزخرفة التى غشى بها الصليب كله، وهذه الزخرفة هى المعروفة بالزخرفة المتداخلة أو المضفورة.

لدينا العديد من الأمثلة والنماذج المبكرة لصلبان مليئة بالزخرفة المضفورة فى الفن القبطى، ومنها على سبيل المثال:

صفحة من مخطوط كتاب الصلوات المكتوب باللغة القبطية على الرق والمستقدم من قصر الوزير بالنوبة وهو محفوظ بالمتحف القبطى تحت رقم (٦٥٦٦)، والصليب هو قوام الزخرفة الكلية لهذه الصفحة وتملأ الزخرفة المضفورة ذات الألوان البرتقالية والأبيض والأخضر - الصليب من الداخل (لوحة ٦١).

كما ظهرت صلبان ضخمة كبيرة الحجم منفذة بطريقة الفرسكو على الجدران مثلما نرى فى دير القديس فانا بصحراء بنى خالد الغربية بملوى - المنيا، إذ زينت طاقية الهيكل بصليب كبير ملئ بصلبان صغيرة فى شكل متداخل مضفور كما استخدمت الزخارف المتداخلة والمضفورة فى تشكيل صلبان أخرى دون تحديد لأطرافها فى الفراغات الناشئة بين أطراف الصليب الكبير. وقد أرخ سيكار "Sicard" هذه الزخارف بالفترة السابقة لدخول الإسلام مصر(٤٣).

أما الأمثلة التى تثبت اتباع البرابرة لنفس الأسلوب القبطى فى زخرفة الصلبان فهى كثيرة أيضًا، نوجزها فيما يلى:

ورقة أصلية مزوقة على يد فنان من **(Nortumbria)** بأسلوب مطابق للفن الأيرلندى والإنجليزى، تؤرخ بأواخر القرن السابع الميلادى ومحفوظة بالمتحف البريطانى **"British"** وهى من إنجيل **"Lindisfarne"** ويغلب على الظن أنها كانت تمثل الورقة الأولى من الإنجيل أو مقدمة الإنجيل، ونرى هنا الصليب وقد ملئ بالزخارف المتداخلة المضفورة، وكذا أيضاً الفراغات الناشئة بين أطرافه. ولعل أسلوب الزخرفة فى هذه الورقة يعد مثلاً معقداً ومركباً للزخارف المتداخلة المضفورة المطعمة ببعض الأشكال الهندسية المتكررة (لوحة ٦٢).

لم يقتصر استخدام الصلبان ذات الزخارف المضفورة والمتداخلة على المخطوطات فقط؛ بل ظهر أيضاً على صليب محفور على الحجر من وادى طاى **"Tay valley"** وهو يعود إلى منتصف القرن الثامن الميلادى، وقد نفذت كل الزخارف المضفورة هنا بأسلوب الحفر البارز وإن اختلفت فى شكلها؛ إذ زخرف ذراع الصليب بزخرفة ذات زخارف متداخلة مضفورة معقدة التركيب، وكذلك اختلفت أشكال الزخرفة المضفورة فى الطرف السفلى والعلوى من هذا الصليب بين البسيطة والمعقدة. (لوحة ٦٣).

هناك أيضاً صليب حجرى آخر فى جزيرة أيونا "Iona" فى غرب أوروبا (خريطة ١) التى نال ديرها الكثير من الشهرة والمجد، مؤرخ بأوائل القرن التاسع الميلادى وهو منسوب إلى القديس مارتن، وهذا الصليب ملئ بالزخارف المضفورة المتداخلة المطعمة بالأشكال الهندسية كالدوائر والحبات المستديرة (لوحة ٦٤).

ثانى عشر - عناقيد العنب :

ظهرت عناقيد العنب كعناصر زخرفية فى الصورة السابقة للمسيحية[٤٤]، إلا أنها لم تكتسب صفة الرمزية الفنية إلا فى الفن المسيحى، إذ رمزت - أى عناقيد العنب - أحياناً مع الخبز، إلى سر التناول المقدس، شأنها شأن سنابل القمح، ويرى البعض من المسيحيين أن العمل فى إنتاج العنب يدل - أحياناً - على عمل المسيحيين الصالحين فى كرمة الرب، ويستعمل نبيذ العنب - وليس عناقيده - كرمز للمخلص الذى هو النبيذ الحقيقى[٤٥].

ولقد كان الفن المسيحى المصرى - القبطى - صاحب قصب السبق فى استخدام عناقيد العنب فى جميع مجالاته الزخرفية والفنية، فظهرت عناقيد العنب على المعادن وعلى الأحجار داخل العمائر الدينية وخارجها، وعلى شواهد القبور، وفى المخطوطات والمنمنمات، وعلى الجدران مرسومة بطريقة الفريسكو. وسوف نسوق مثلين اثنين فقط من كل ما سبق للتدليل على صحة ما أسلفناه.

ترى عناقيد العنب فى الهيكل الجنوبى من هيكل كنيسة القديس يحنس القصير بقرية دير أبو حنس التابعة لمركز ملوى - محافظة المنيا؛ إذ زينت طاقية الدخلة الوسطى من الدخلات الثلاث الكائنة بهذا الهيكل بزخارف عناقيد العنب وأوراقه المنحوته بالنحت البارز على الحجر، تؤرخ هذه الزخارف الحجرية بعصر الإمبراطورة هيلانة أم الإمبراطور قسطنطين؛ أى إبان القرن الرابع الميلادى، كما جاء فى أقوال

المقريزى وألفريد بتلر[٤٦]، وإن رأى الباحث تاريخ هذه الزخارف النباتية الحجرية بالقرنين الخامس والسادس الميلاديين بناء على عدد حبات العنب فى العنقود الواحد، إذ اتخذ الباحث من شكل عنقود العنب وعدد حباته وسيلة لتأريخ مثل هذه التحف، ذلك أنه من المتفق عليه أنه كلما قل عدد حبات العنب فى العنقود كلما زادت احتمالات تأريخه بالقرن السادس الميلادى، وهو القرن الذى بلغت فيه الفنون القبطية قمة نضجها الفنى.

ترى عناقيد العنب أيضاً مزخرفة لتاج عمود من الحجر الجيرى محفوظ بالمتحف القبطى بالقاهرة، ويؤرخ بالقرن السادس الميلادى (لوحة ٦٥) وأيضاً على إفريز حجرى من باويط محفوظ حالياً فى متحف الوقر بباريس ويرجع إلى القرن السادس الميلادى (لوحة ٦٦).

أثبت الفنان البربرى ميله الشديد إلى الاقتباس من الفن المسيحى الشرقى خاصة الفن القبطى عندما مال إلى استخدام عناقيد العنب فى الزخرفة فى نفس المجالات الفنية التى استخدمه فيها الفنان القبطى، ونجد نموذج ذلك فى تيجان أعمدة كنيسة سان بيدرو دى نيف "San perdro de Nave" القوطية الغربية وهى المؤرخة بالقرنين التاسع أو العاشر الميلاديين، ويقال بعد إنشاء الكنيسة عام (٧٠٠ م) بحوالى (٢٠٠) عام بعد عودة الكنيسة إلى المسيحيين كما سبق وأسلفنا، وقد زخرف هذا التاج بعناقيد العنب (لوحة ٦٧)، وتأخذ عناقيد العنب هنا شكلاً يقترب من المثلث المنسدل من شكل هندسى يشبه حرف (U) الذى يتناوب شكله بين المعدول تارة والمقلوب تارة أخرى، ونرى فى هذا محاولة لتحوير الشكل النباتى إلى هندسى.

وجدنا أيضاً تصويرة من مخطوط إنجيلى أتونى تصور عمالاً - من القديسين - يعملون فى مزرعة عنب تؤرخ بالقرن العاشر الميلادى ومحفوظة فى المتحف القومى الجرمانى بنورمبرج "Germanisches National Nuremberg" ويرى العمال القديسون فى هذه المنمنمة يقومون بأعمال مختلفة؛ فمنهم من يضرب بالفأس، ومنهم من ينظف

بيده، ويبلغ عدد هؤلاء العمال أحد عشر عاملاً قديساً. ولا عجب من عمل القديسين فى هذا الحقل؛ إذ هو من المعروف أن القديسين فى تلك الفترة كانوا يأكلون من كدهم ومما عملته أيديهم كما بيَّنا سابقاً، أما شكل العنب فقد عبر عنه الفنان بشكل حلزونى متموج متسلق. دون إبراز لشكل العنقود نفسه ولعل هذا دليل على أن العمل فى هذه المزرعة كان فى فترة ما قبل الإثمار[٤٧] (لوحة ٦٨) كما أنه يذكرنا بعمل فنى قبطى مشابه وهو إفريز من الحجر الجيرى منقوش بمنظر يمثل جنى الكروم، وهو محفوظ بالمتحف القبطى تحت رقم (٧٩٦٣) ومؤرخ بالقرنين السادس أو السابع الميلاديين ونرى فى هذا العمل اثنين من العمال يقومان بحركات مختلفة وهما جالسان على مقاعد مستديرة، ونرى أيضاً عناقيد العنب التى لا يتجاوز عدد حباتها ست حبات (لوحة ٦٩)، ولقد عبر الفنان فى هذا العمل عن أوراق العنب خير تعبير.

ولا شك أن الشكل الحلزونى المتموج المضفور الموجود على العديد من التحف البربرية والقبطية ما هو إلا تحوير لشكل حلزونات العنب وعناقيده.

الخاتمـــــة

تخلص هذه الدراسة - مما سبق - إلى النتائج التالية:

- أن البرابرة كانوا من الشعوب التى أنجزت نوعاً من الفنون له سماته ومميزاته الخاصة، وأنهم ليسوا قبائل بدائية متخلفة ظلت على حال البربرية.
- أن العصور الوسطى فى أوروبا لم تكن بجملتها سوداء مظلمة بل تخللتها فترات ازدهار.
- أن الحوض الجنوبى من البحر الأبيض المتوسط، سيما بلاده الشرقية، كان له تأثير يذكر فى حضارة البلاد المواجهة له، خاصة الغربية منها.
- أن الأديرة الأوروبية كانت صاحبة مشعل التنوير، الذى أخذ بيد أوروبا إلى عهود التنوير.
- قيام علاقات تجارية بين بلاد شمال المتوسط وجنوبه.
- اعتقاد سكان أوروبا الغربية فى عدد من القديسين الشرقيين، بحيث أنهم قصدوا زيارة قبورهم والتبرك بهم، ومن هؤلاء القديسين على سبيل المثال: القديس مينا، صاحب المزار الجليل فى مريوط.
- وجود قبور عدد من القديسين المصريين القدماء فى أوروبا، وفر لها الأوروبيون قدراً كبيراً من الإجلال والتوقير.
- اكتشاف عدد من المنتجات الشرقية فى بعض بلاد أوروبا، مما يدل على استحسانهم لهذا المنتج.

- قدوم عدد من راغبى الرهبنة الأوروبيين إلى الشرق لتعلم أصول الرهبنة والديرية.

- تأثير الرهبنة والديرية المصرية فى أصول الرهبنة الأوروبية كما حدث فى أيرلندا وإنجلترا.

- اتخاذ الفنان البرابرة لبعض التكوينات الفنية القبطية نموذجاً له، كما حدث فى الموضوعات الجامعة للآدميين والبشارة.

- نقلُ الفنانين البرابرة لبعض الموضوعات المنتشرة فى الفن القبطى كالعذراء الأم، القديس الفارس.

- اقتباس الفنان البرابرى لأسلوب الفنان القبطى فى رسم الملامح والملابس، وكذا السحن الآدمية وبعض النباتات.

- تطوير الفنان البرابرى لبعض العناصر مصرية الأصل مثل إضافة سلسلة لحرفى الألفا والأوميجا وتعدد هيئاتها.

- لجوء الفنان البرابرى إلى الفن الرمزى وهو الذى احترفه الفنان القبطى.

- تعمق الفنان البرابرى فى فهم الرمزية وتمكنه من إبدا ع أشكال رمزية إضافية لم تكن معروفة لديه من قبل، مثل وضع تفاحة فى يد السيدة العذراء رمزاً إلى أنها حواء أو حواء الثانية، كما حدث فى تمثال كولونيا الخشبى وتاج عمود كنيسة أتون الحجرى.

- اختصاص الفن البرابرى بميزة رسم بعض القصص التوراتية على تيجان الأعمدة، كما هو الحال فى تيجان أعمدة سان بدرو دى نيف.

- أن الفن القبطى هو الفن الأكبر تأثيراً على الفنون البربرية من الفنون الشرقية جميعاً.

الهوامش

(١) من هؤلاء الرواد أ. د. زكى محمد حسن، عبد العزيز مرزوق، سعاد ماهر، حسن الباشا، ثروت عكاشة، نعمت إسماعيل علام.

(٢) تخصص المؤلف تخصصاً دقيقاً فى مجال العمارة والفنون المسيحية المصرية (القبطية) إذ نال فى هذا التخصص درجتى الماجستير والدكتوراه من كلية الآثار - جامعة القاهرة، وأعد حتى الآن ما يزيد عن خمسة أبحاث تنصب كلها فى البحث أيضاً فى ذات المجال، نشر اثنان منها وثلاثة تحت النشر.

(٣) باهور لبيب: "الفن القبطى"، دار المعارف (١٩٧٨ م)، ص. ٦٥٥ .

(٤) سعاد ماهر: "الفن القبطى" (القاهرة ١٩٧٧ م)، ص. ٥٦ .

(٥) Gardner's (H.): Art through the Ages, Fourth Edition, New York. (1959), p. 217.

(٦) هسى (ج.م): "العالم البيزنطى"، ترجمة وتوثيق د. رأفت عبد الحميد، دار المعارف (١٩٨٢ م) ط. ٢، ص. ٩٧: ١١٠ .

(٧) نعمت إسماعيل علام: "فنون الغرب فى العصور الوسطى والنهضة والباروك"، دار المعارف (١٩٧٦ م)، ص. ١٧ .

(٨) جورج تشايلد: "ماذا حدث فى التاريخ" ترجمة د. جورج حداد (بدون تاريخ) ص. ٢٨٥ .

(٩) .... : المرجع نفسه، ص. ٢٩١ .

(١٠) عفاف سيد صبره (دكتورة): "الإمبراطوريتان البيزنطية والرومانية الغربية زمن شارلمان". دار النهضة العربية . (١٩٨٢ م)، ص. ٣٧٧ .

(١١) نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق، ص. ١٧ .

(١٢) من الملاحظ أن الباحث قام بضرب مثل يوضح تطور العمارة بينما لم يضرب أية أمثلة توضح المميزات الخاصة بالفنون. وتعليل ذلك هو تعمد الباحث جعل الحديث نظرياً عن الفنون حتى يستكمل القارئ الرؤية والتطبيق العملى عند اطلاعه على النماذج والأمثلة المقارنة. أما العمارة، فليس لها مجال للتطبيق العملى؛ مما يستوجب ضرب الأمثلة مباشرة.

(١٣) Gardner's (H.) Op. Cit., pp. 219- 220.

(١٤) نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق، ص. ١٨ .

(١٥) Gardner's (H.) Op. Cit., pp. 224: 226.

(١٦) نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق، ص. ١٨ .

(١٧) Meinardus (0.) : "Christian Egypt: Ancient and Modern" (1977) p. 21.

(١٨) .... : Ibid. p. 23.

(١٩) Holmquist, Wilhelm : "Einfluesse der Koptischen Kunst in West Europa" in: koptische Kunst. Essen- Bredeney (1963), pp. 157. 162.

(٢٠) أبو مينا: منطقة أثرية قامت حول مزار القديس مينا الواقع عند الحافة الشمالية للصحراء الغربية. وسوف يقوم الباحث بإسقاط بعض الأضواء على هذا الدير فيما يلى من هذا البحث: انظر هامش رقم (٣٢) .

(٢١) يوساب السريانى: "الفن القبطى ودوره الرائد بين فنون العالم المسيحى"، طبعة أولى، ج. ١ (١٩٩٥م)، ص. ١٠٦ .

(٢٢) David, (T. R.): "The Down of European Civilization: (without date), p. 308.

(٢٣) متى ٢: (١٢: ١٥) .

(٢٤) أشرف سيد البخشونجي: "كنائس ملوى الأثرية: دراسة أثرية معمارية"، (١٩٩٦ م)، ص. ١٨٧ .

(٢٥) David, (T. R): Op. Cit., p. 182.

(٢٦) .... : Ibid. p. 210.

(٢٧) .... : Ibid. p. 328.

(٢٨) يوساب السريانى: المرجع السابق، ص. ٨٥، ٨٦ .

(٢٩) دانيال ٦: (٢٣: ٢٤) .

(٣٠) محمد السيد غيطاس: "التصاوير المسيحية المبكرة فى جبانة البجوات". الملحق الأول ضمن كتاب أحمد فخرى: الصحراء المصرية جبانة البجوات فى الواحة الخارجة، ترجمة: عبد الرحمن عبد التواب، مراجعة د. آمال العمرى، (١٩٨٩)، ص. ٣٤٢ .

(٣١) David (T. R): Op. Cit., p. 206 : 215.

(٣٢) يقع هذا المزار عند الحافة الشمالية للصحراء الغربية ويطلق عليه بدو المنطقة اسم "أبو مينا"، وكان هذا الموقع قديماً قرية صغيرة أقيمت حول مدفن القديس "أبو مينا"، ولقد صار هذا الموقع حتى العصور الوسطى المبكرة أهم مركز سياحى للحج فى مصر، وما زال هذا الموقع يحدد فى غرب الإسكندرية بمحاذاة محطة بهيج، ويمكن الوصول إليه بالسيارة بواسطة الطريق الأسفلتى المتفرع من الطريق الصحراوى. شمال العامرية متجهاً إلى الغرب حيث يوجد مدق صحراوى واضح المعالم يمتد لمسافة

(١٢) كم في اتجاه الجنوب حتى يصل إلى هذا الموقع الأثرى الخالد. وقد اكتشف هذا المكان عام (١٩٠٥ م)، على يد عالم الآثار الألماني ك. م. كاوفمان C. M. Kaufmann، انظر بيتر جروسمان: "أبو مينا دليل عن مركز الحج التاريخي" – (١٩٨٦)، ص. ٧ .

(٣٣) يعود أصل هذا الموضوع إلى العصر الفرعونى إذ وجدت نماذج لحورس يطعن التمساح الذى يرمز إلى ست إله الشر، وهو يمتطى الجواد وأمثلة هذا الموضوع موجودة فى المتحف المصرى، ويوجد مثل آخر فى أخميم وثالث فى مجموعة فيكتوريا وألبرت بمتحف لندن ورابع فى متحف اللوفر فى باريس. وقد ذكر البعض أن نقش معبد هيبس فى الواحة الخارجة بالوادى الجديد هو الأصل الذى استوحى منه موضوع القديس الفارس مار جرجس حيث وجد أن حورس فى الرسم مع أسد ويضع الحربة على الوحش، كما ذهبوا أيضاً إلى أن اسم جرجس أى جورجيوس اشتق من اسم الواحة الخارجة Garga أو Khargs، وقد ظل تصوير حورس فوق الحصان وهو طعن الشر فى وجدان المصريين حتى القرن الخامس الميلادى، انظر بوساب السريانى: "الفن القبطى ودوره الرائد بين فنون العالم المسيحى" – ط. ١، جـ. ١ – (١٩٩٥) – ص. ١١١ .

(٣٤) David, (T. R): Op. Cit., p. 206.

(٣٥) مصطفى شيحة: "دراسات فى العمارة والفنون القبطية" – (١٩٨٨) – ص. ١٣٢ – لوحة ١٩ .

(٣٦) بوساب السريانى: المرجع السابق، ص. ٥١ .

(٣٧) ربما فعل ذلك وفاء لنذر قام به أثناء نفيه إلى أحد الأديرة. انظر

David, (T. R): Op. Cit., p. 273.

(٣٨) هناك تحفة معدنية أخرى عبارة عن صليب من البرنز مؤرخ بالقرن الخامس الميلادى محفوظة فى متحف Kunsthistorisches بفينا، ويظن أنها جاءت إلى إيطاليا من بلاد شرق البحر المتوسط، ويلاحظ أن حرفى الألفا والأوميجا هنا معلقان بذراع الصليب بواسطة سلسلتين صغيرتين، ويتخذ حرفا الألفا والأوميجا هنا شكلاً صريحاً (لوحة ٥٦) ولا نستبعد من جانبنا أن يكون مصدر هذا الصليب هو مصر رغم اختلاف شكل النهاية العلوية لهذا الصليب.

(٣٩) يوساب السريانى: المرجع السابق، ص ١١٥: ١١٦ .

(٤٠) George Ferguson: “Signs and Symbols of Christian Art, New York, (1955). p. 294.

(٤١) أشرف سيد محمد البخشونجى: المرجع السابق – ص. ٣٣٢ .

(٤٢) David (T. R.): Op. Cit., p. 215.

(٤٣) أشرف سيد محمد البخشونجى: المرجع السابق – ص. ٨٢، هامش ٣ .

(٤٤) من هذه الفنون – على سبيل المثال وليس الحصر – الفن المصرى القديم فى عهد الأسرة الثامنة عشرة إذ ترى فى مقبرة النبيل نخت بطيبة الذى كان يشغل منصب كاهن لمعبد الإله آمون فى أواخر عهد الدولة الثامنة عشرة (١٥٨٠ ق. م. – ١٣٤١ ق. م.) صورة توضح المراحل المختلفة التى تمر بها

صناعة النبيذ وتعبئته. فنرى العمال يقطعون العنب، ثم يعصرونه بأرجلهم ، ونشاهد عناقيد العنب هنا مجموعة على هيئة حرف (U) مقلوب تتدلى منه العناقيد. انظر: نعمت إسماعيل علام: "فنون الشرق الأوسط والعالم القديم" دار المعارف (١٩٨٤) – ص. ١٣٢، ش. ١٠٠ .

(٤٥) George Ferguson: Op. Cit., p. 38, 51.

(٤٦) المقريزى (تقى الدين أبو العباس أحمد بن على بن عبد القادر الشافعى ت. ٨٤٥ هـ. / ١٤٤١م.): "المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار" – مكتبة الثقافة الدينية القاهرة، ١٩٨١م، جـ. ٢، ص. ٥٠٨، ألفريد بتلر: "الكنائس القبطية القديمة فى مصر"، ترجمة إبراهيم سلامة إبراهيم – مراجعة وتقديم نيافة الأنبا غريغوريس. الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٩٣ م)، ص. ٢٩٧: ٢٩٨ .

(٤٧) ماهر صليب: "دليل المتحف القبطى". المجلس الأعلى للآثار (١٩٩٥)، ص. ١٦ .

قائمة المراجع

أولاً - المراجع العربية :

أشرف سيد محمد البخشونجى (دكتور): "كنائس ملوى الأثرية دراسة معمارية" - نهضة الشرق (١٩٨٦ م).

ألفريد بتلر: "الكنائس القبطية القديمة فى مصر" ترجمة إبراهيم سلامة إبراهيم - مراجعة وتقديم الأنبا غريغوريس - الهيئة العامة المصرية العامة للكتاب (١٩٩٣ م).

باهور لبيب (دكتور): "الفن القبطى" - دار المعارف - (١٩٧٨م).

بيتر جروسمان (دكتور): "أبو مينا دليل من مركز الحج التاريخى" - (١٩٨٦ م).

جورج تشايلد: "ماذا حدث فى التاريخ" - ترجمة د. جورج حداد - (بدون تاريخ).

سعاد ماهر (دكتورة): "الفن القبطى" - القاهرة - (١٩٧٧ م).

عفاف سيد صبره (دكتورة): "الإمبراطوريتان البيزنطية والرومانية الغربية زمن شارلمان" - دار النهضة العربية - (١٩٨٢ م).

ماهر صليب: "دليل المتحف القبطى" - المجلس الأعلى للآثار - (١٩٩٩م).

محمد السيد غيطاس (دكتور): "التصاوير المسيحية المبكرة فى جبانة البجوات" - الملحق الأول ضمن كتاب **أحمد فخرى:** "الصحراء المصرية جبانة البجوات فى الواحة الخارجة" - ترجمة **أ. عبد الرحمن عبد التواب** - مراجعة **د. آمال العمرى** - هيئة الآثار المصرية - (١٩٨٩ م).

مصطفى عبد الله شيحة (دكتور): " دراسات فى العمارة والفنون القبطية" – هيئة الآثار المصرية – (١٩٨٨ م).

نعمت إسماعيل علام: "فنون الغرب فى العصور الوسطى والنهضة والباروك" – دار المعارف – (١٩٧٦ م).

هسى (ج. م): "العالم البيزنطى" – ترجمة وتعليق **د. رأفت عبد الحميد** – دار المعارف (١٩٨٢ م).

يوساب السريانى: "الفن القبطى ودوره الرائد بين فنون العالم المسيحى" – طبعة أولى – الجزء الأول (١٩٩٥ م).

ثانيًا – المراجع الأجنبية :

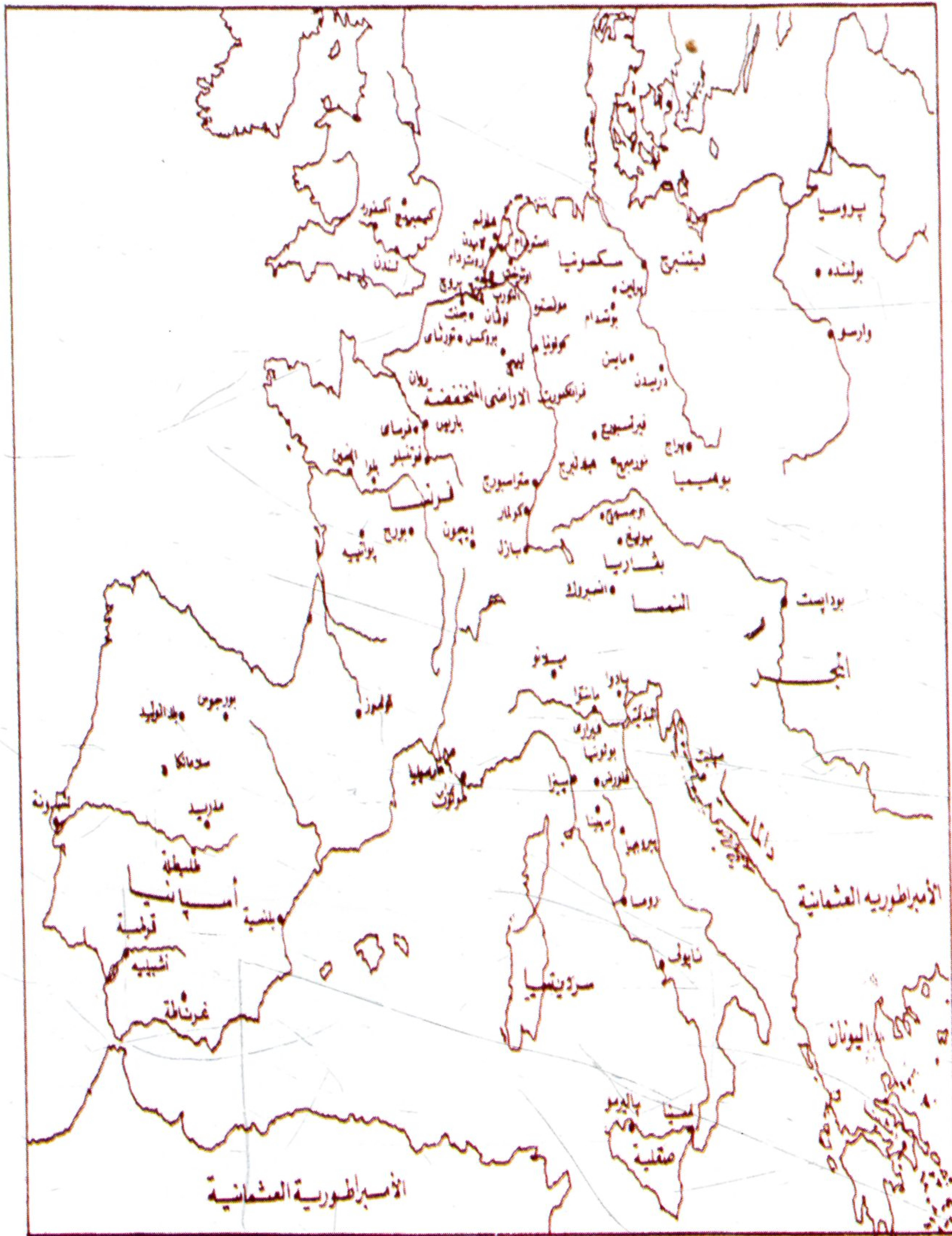
David, (T. R.): "The Down of European Civilization". (without date).

George Ferguson: "Signs and Symbols of Christian Art", New York (1955).

Grander's (H.): "Art Through the Ages" : "Fourth Edition, New York (1959).

Holmquist, (W.): "Einfluesse der Koptischen Kunst in Westeurop". In: Koptische Kunst. Essen- Bredeney (1963).

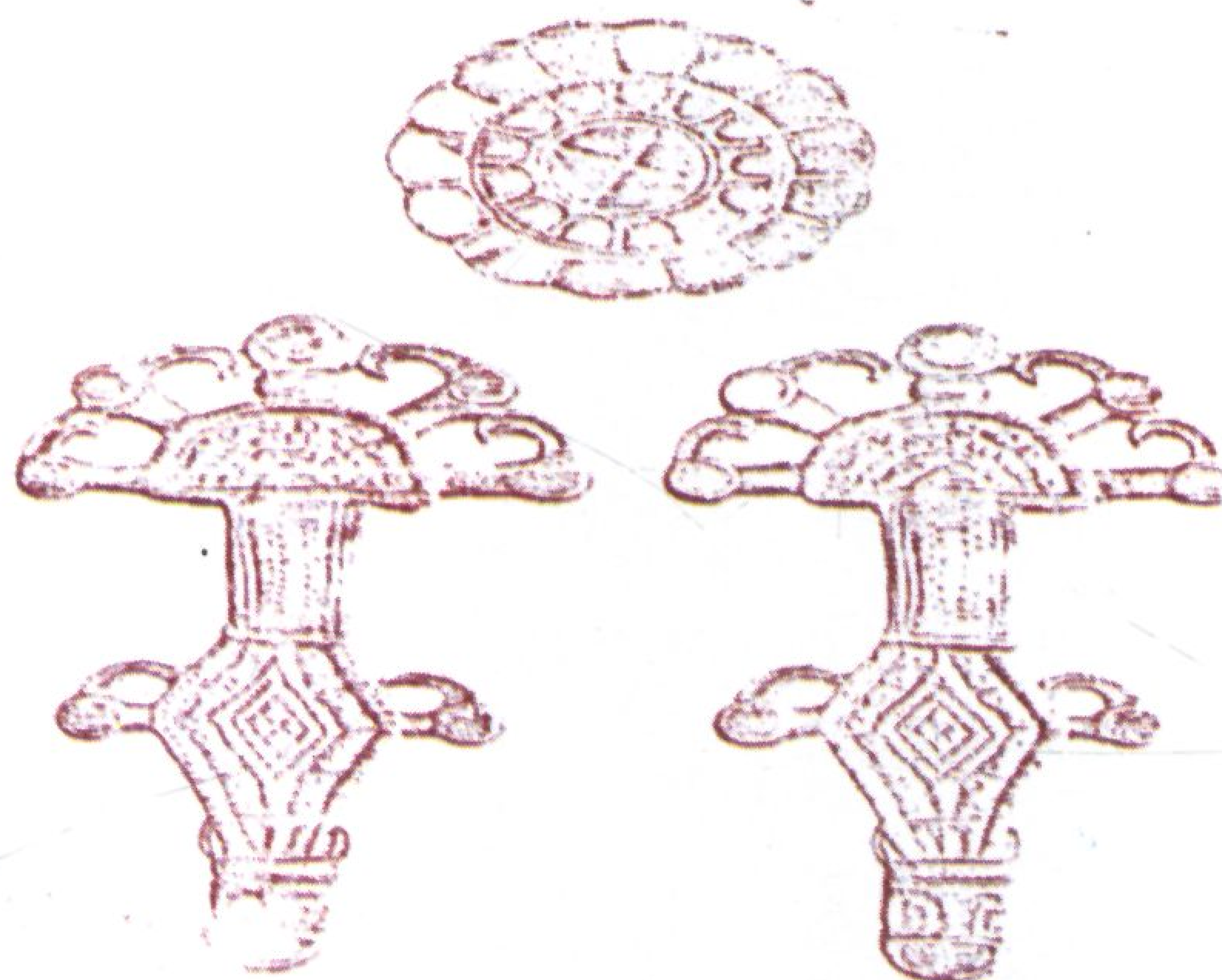
Meinardus, (0.): "Christian Egypt" Ancient and Modern (1977).



خريطة (١) خريطة أوروبا فى العصور الوسطى.

شكل ١ - مسقط أفقى لدير القديس جال "Gall" بسويسرا (٨١٩ م).

شكل ٢ - مسقط أفقى لكنيسة فولراد "Fulrad" إلى الشمال من باريس (٧٧٥ م).



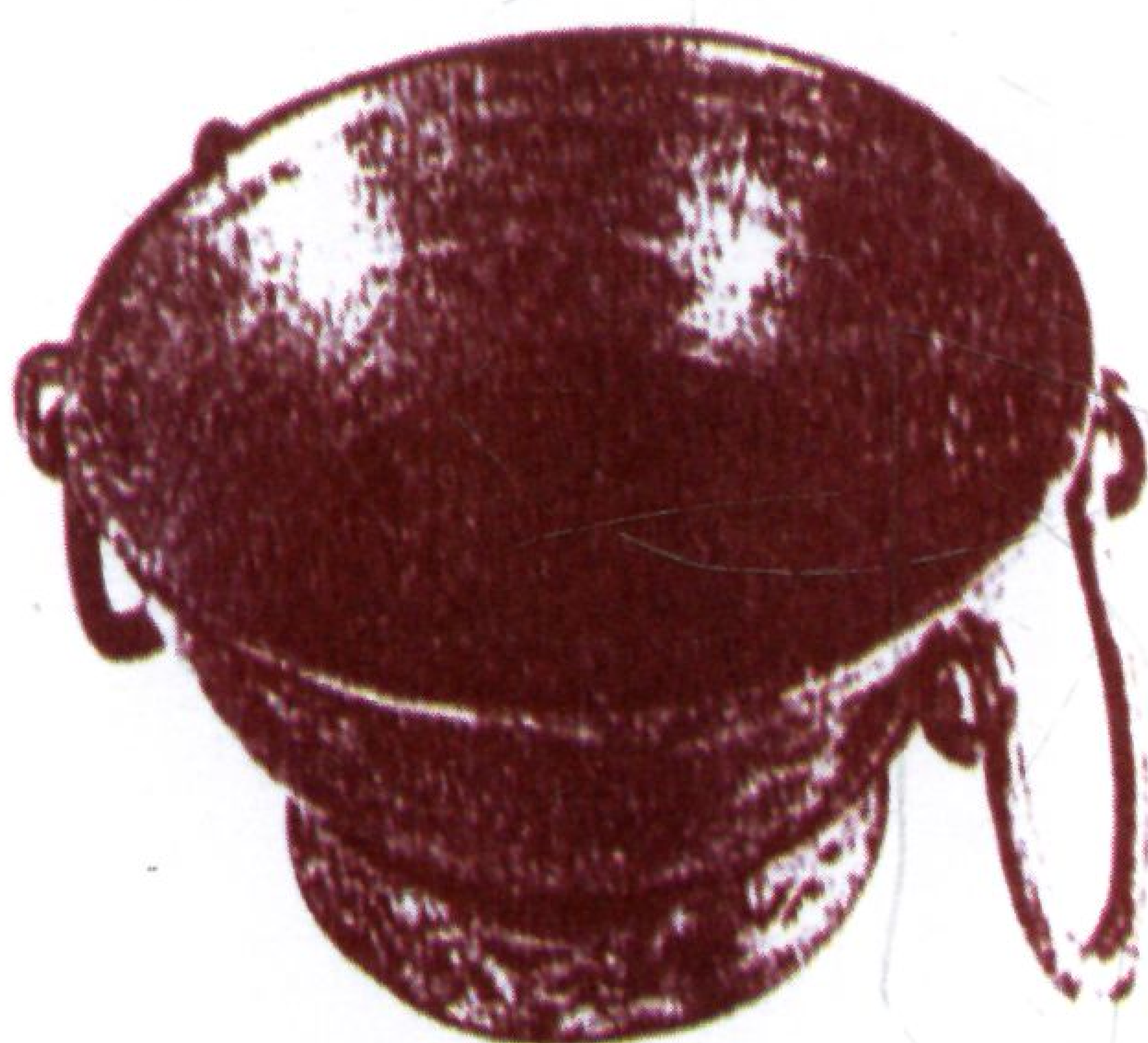
لوحة (١) تحف معدنية أوروبية مطعمة بالمينا والزجاج الملون على طريقة الكلويسونى "Cloisonne". (ق. ٥:٦ م) متحف المتروبوليتان.



لوحة (٢) مقبرة الملك ثيودوريك "Theodoric" برافينا (ق٦٠م) .



لوحة (٣) منمنمة من مخطوط "Sacramentary of etz" تصوير السيد المسيح على العرش.



لوحة (٤) إناء من البرونز. المتحف البريطانى.



لوحة (٥) الإلهة إيزيس ترضع الطفل حورس وغطاء الرأس متحرك من الفضة والتمثال من ذهب.



لوحة (٦) صورة حائطية تصور إيزيس من العصر البطلمى

وكانت منتشرة فى حوض البحر المتوسط..



لوحة (٧) نحت على الخشب للسيدة العذراء والطفل.



لوحة (٨) شاهد قبر حجرى مرسوم عليه بطريقة الحفر البارز السيدة العذراء والطفل – الفيوم (ق. ٥ – ٦ م).



لوحة (٩) أيقونة السيدة العذراء من دير القديس أرميا بسقاره.



لوحة (١٠) شرقية من الفريسك تمثل السيدة العذراء ترضع المسيح الطفل رقم ٧٩٨٧ القرن السادس الميلادى.



لوحة (١١) شاهد قبر حجرى عليه صورة السيدة العذراء والطفل (ق. ٥:٦ م) المتحف القبطى.



لوحة (١٢) شاهد قبر حجرى عليه صورة السيدة العذراء والطفل (ق. ٦ ، ٧ م) المتحف القبطى.



لوحة (١٣) تمثال من الخشب المذهب يمثل السيدة العذراء والطفل من مدينة كولونيا Cologne. (ق. ١٠ م).



لوحة (١٤) نحت بارز على تاج عمود كنيسة أتون. "الهروب إلى مصر" (ق. ١٠ م).



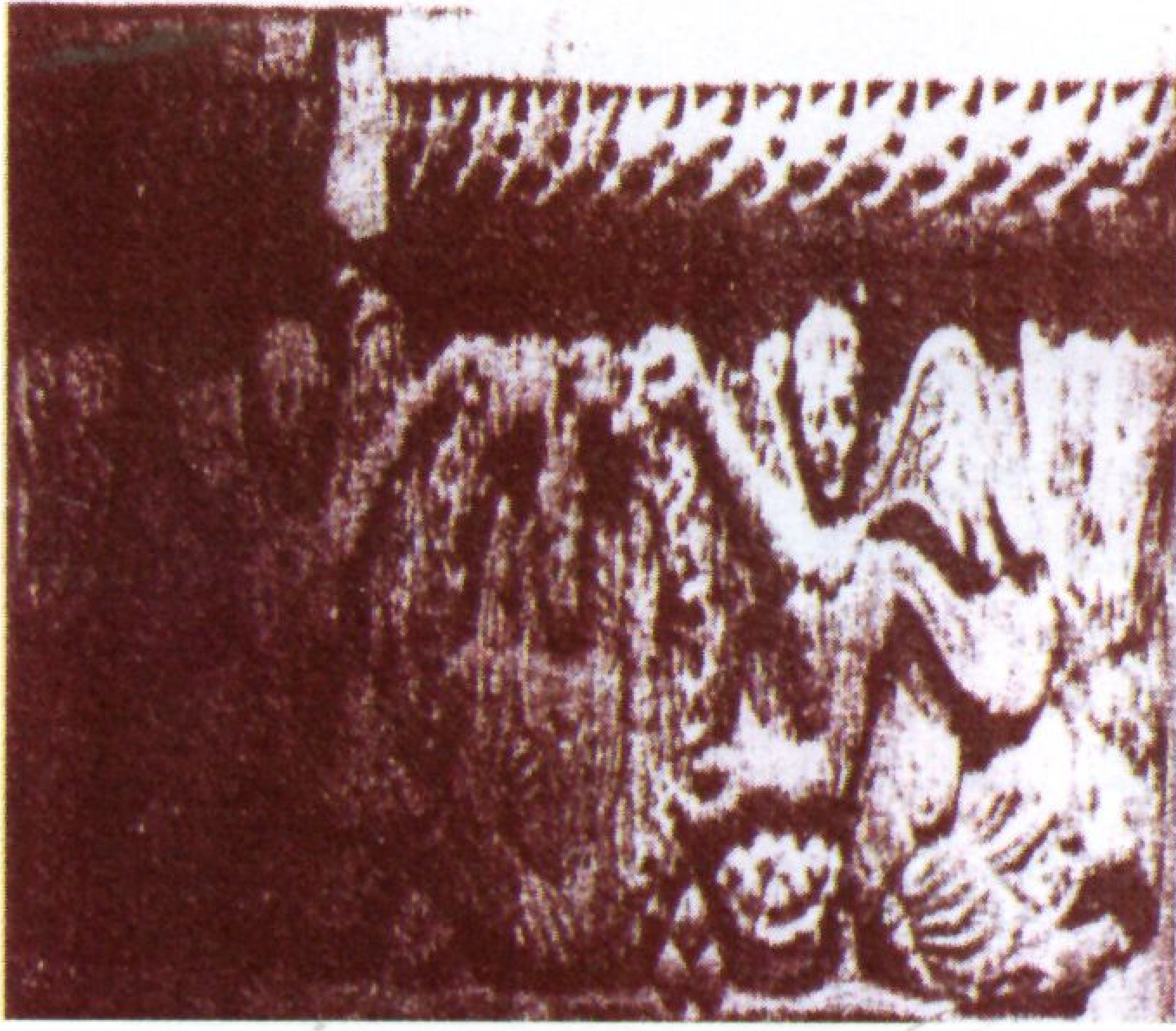
لوحة (١٥) أيقونة تمثل هروب العائلة المقدسة إلى مصر رقم ٣٣٥٠ القرن الثامن عشر الميلادى.



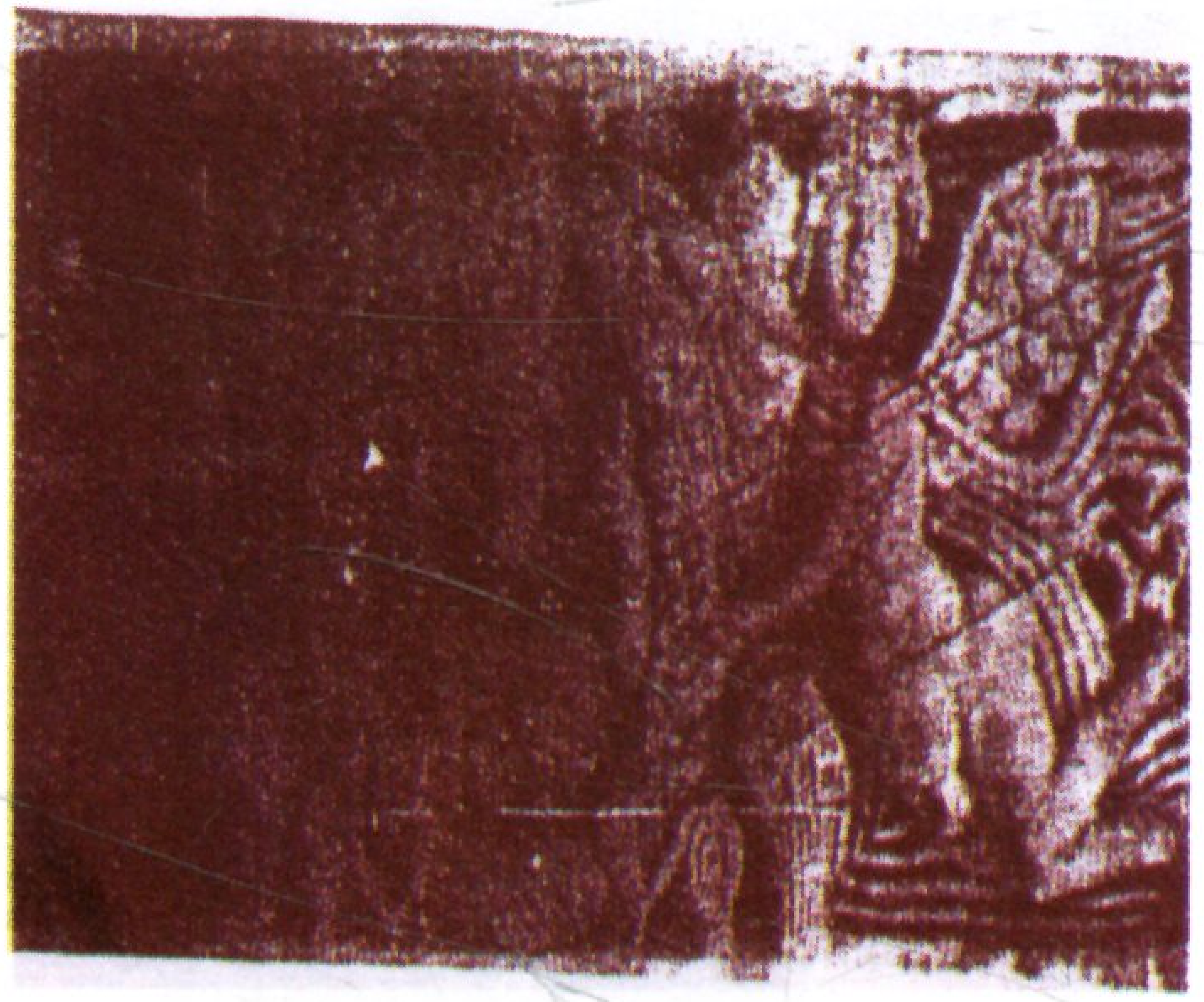
لوحة (١٦) قطعة حجرية مأخوذة من واجهة مبنى - سوهاج - (ق. ٥:٦م) منحوت عليها موضوع طفلين يمسكان بإكليل غار داخله صليب.



لوحة (١٧) تفصيل من القطعة الحجرية السابقة.



لوحة (١٨) قطعة حجرية منحوت عليها موضوع
ملاكين يمسكان بإكليل الغار (ق. ٥:٦ م)
المتحف القبطى من مصر.



لوحة (١٩) قطعة حجرية منحوت عليها موضوع
ملاكين يمسكان بإكليل الغار. مصر.
(ق. ٥ :٦ م) متحف اللوفر.



لوحة (٢٠) حفر على الحجر لطفلين يحملان
صليبًا (ق. ٥:٦ م) من مصر.



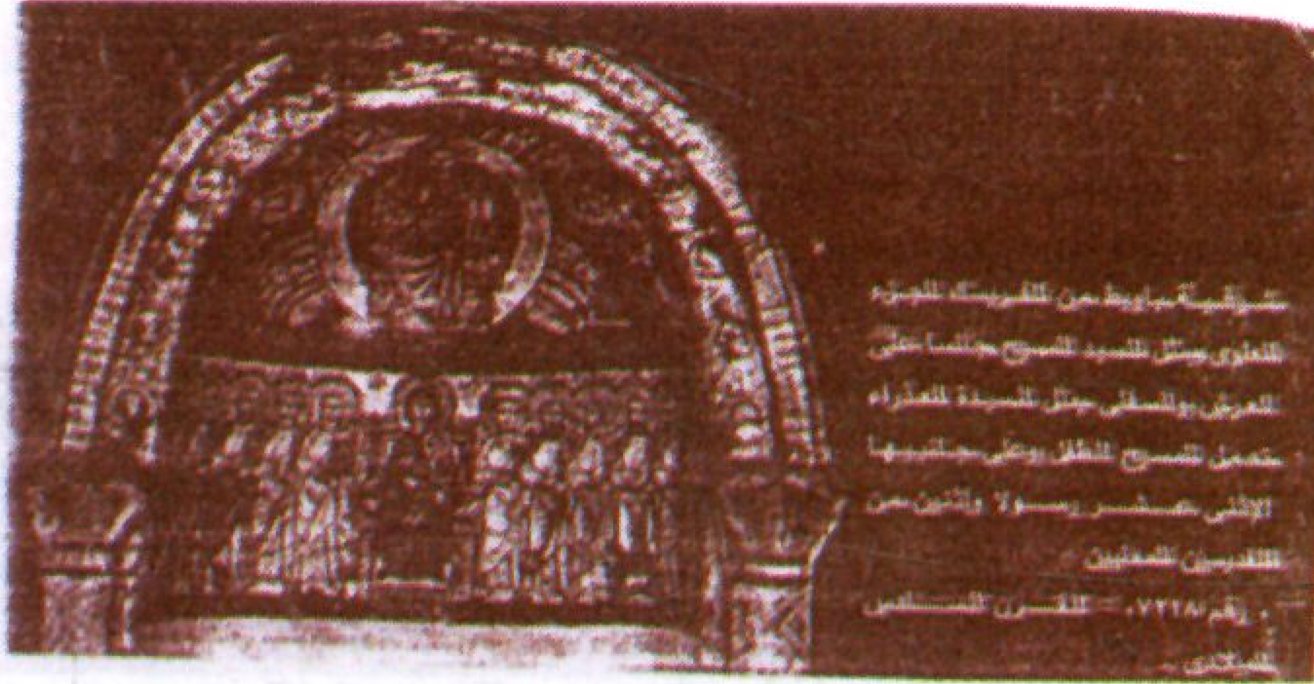
لوحة (٢١) عليها رسم السيد المسيح داخل إكليل من الزهور رقم ١٢٠٨٩ القرن السابع – الثامن الميلادى. المتحف القبطى.



لوحة (٢٢) نحت حجرى على عقد بكنيسة تقرب من مدينة بورجوس BURGOS إلى الشمال من إسبانيا (ق٧٠ م) ملاكان يمسكان إكليل الغار.



لوحة (٢٣) مذبح بيمو بمدينة سيفيدال Cividal (٧٣٧:٧٤٤ م) ملائكة تحمل إكليل الغار.



لوحة (٢٤) شرقية باويط من الفريسك: الجزء العلوى يمثل السيد المسيح جالساً على العرش، والسفلى يمثل السيدة العذراء تحمل المسيح الطفل، وعلى جانبيها الاثنا عشر رسولاً واثنان من القديسيين المحليين رقم ٧٢١٨٠ القرن السادس الميلادى – المتحف القبطى.



لوحة (٢٥) تابوت أجلبرت Agilbert بنوتردام Notre Dame. (٦٨٥ م) المسيح على العرش وتعرف هذه التصويرة أيضاً بـ (المسيح ضابط الكل - المسيح البنقراطور).



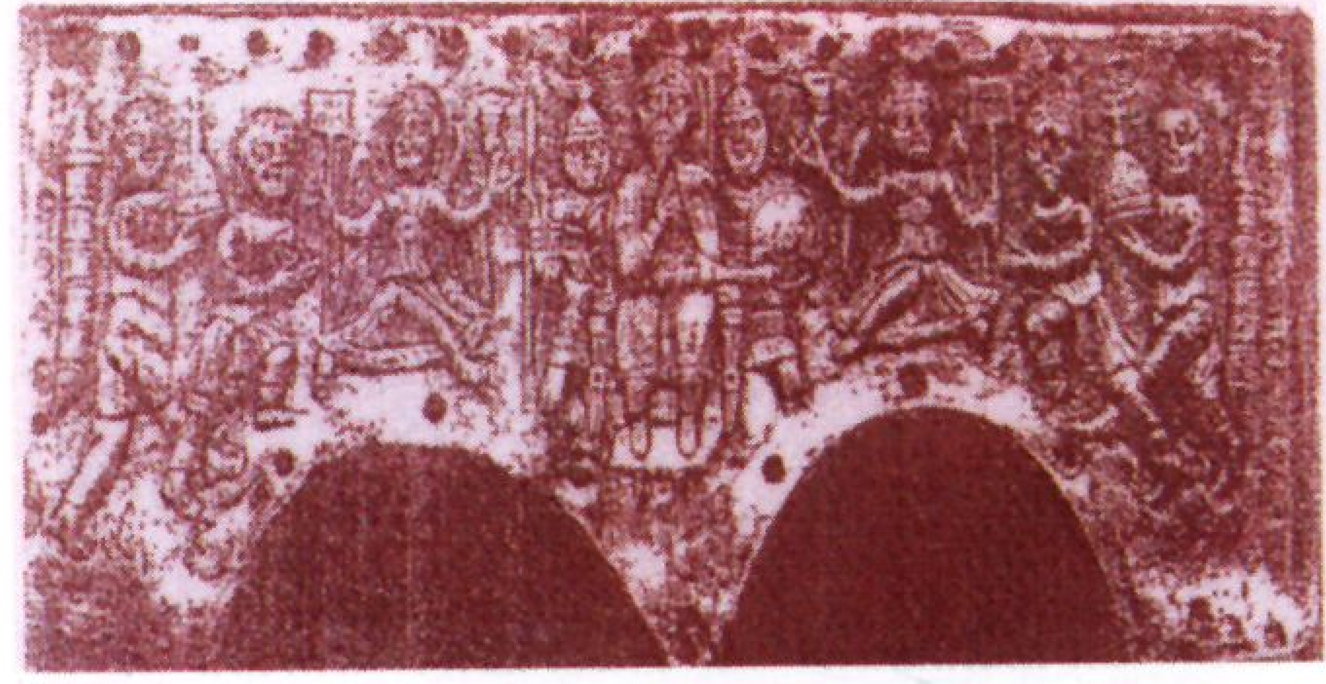
لوحة (٢٦) جلدة كتاب مقدس من مدينة آخن Aachen مصنوعة من العاج (ق. ٩٠ م) متحف Staatlichs ببرلين.



لوحة (٢٧) الحشوة الوسطى من مذبح القديس أمبروجيو Ambrogio بميلان Milan (٨٣٥ م).



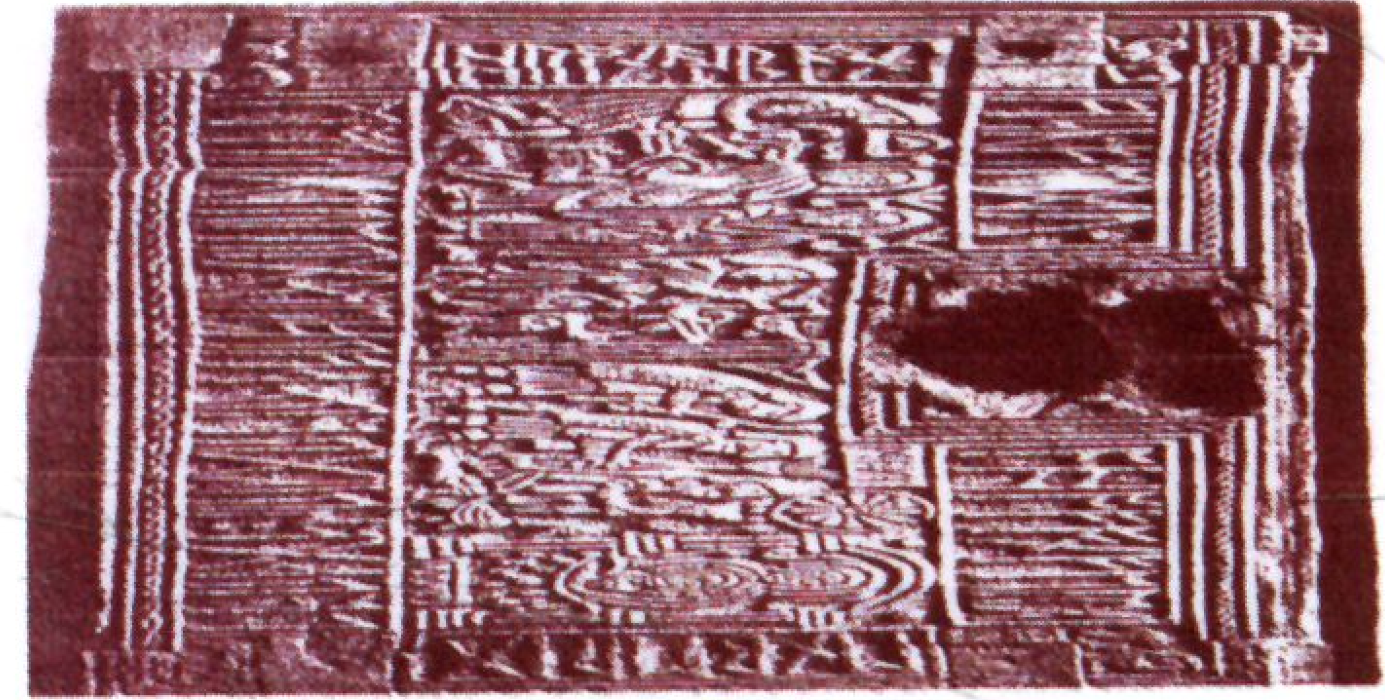
لوحة (٢٨) منمنمة تمثل مقدمة كتاب مقدس مصور عليها موضوع تمجيد أوتو الثالث Otto III (ق. ١٠ م).



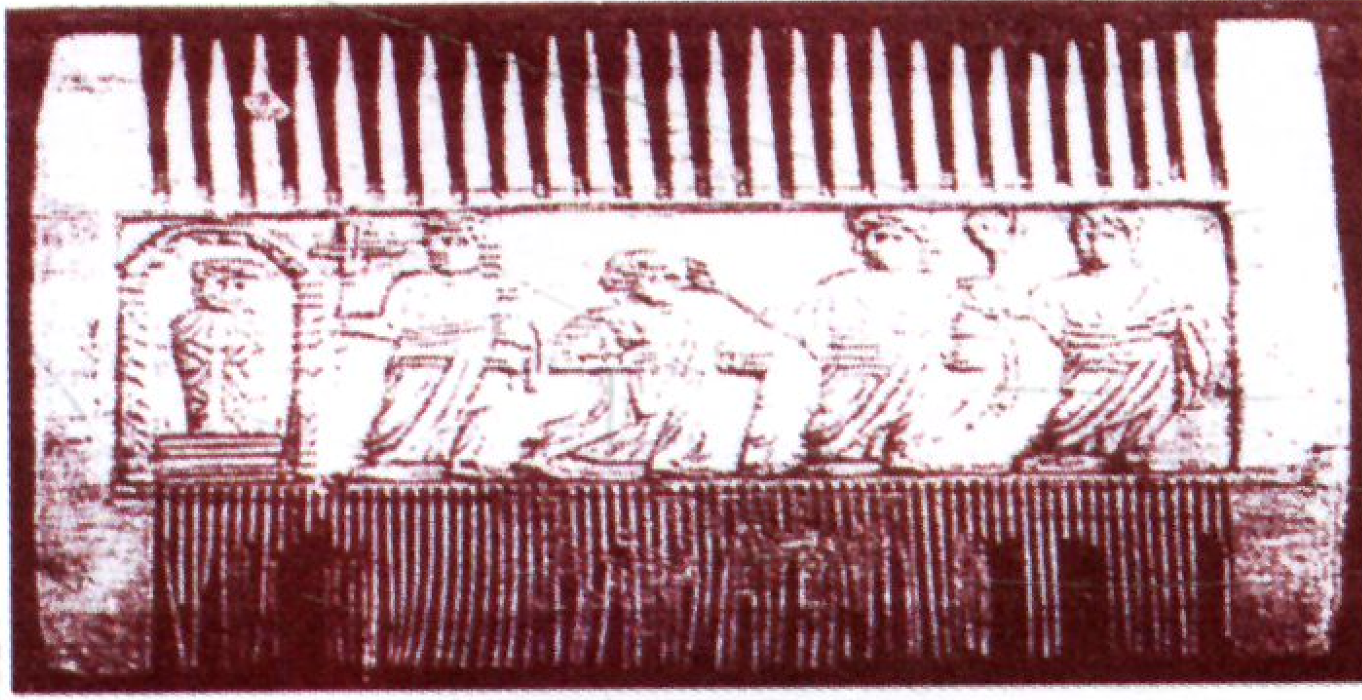
لوحة (٢٩) الملك أجيلاف Agiluf يعتلى العرش
المتحف القومى بفلورنس (ق. ٦:٧ م).



لوحة (٣٠) عتب باب علوى من الخشب يمثل
السيد المسيح أورشليم رقم ٧٥٣ القرن
السادس الميلادى.



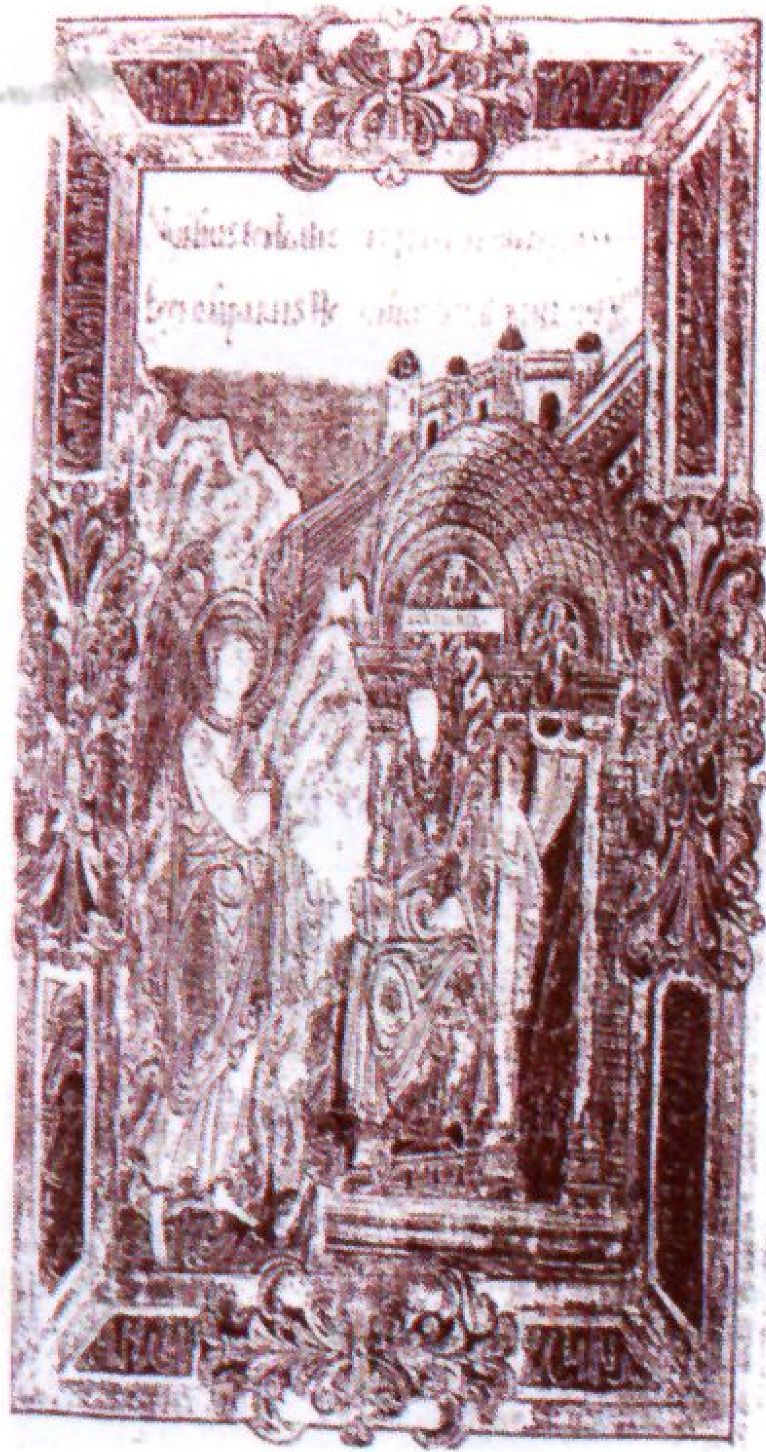
لوحة (٣١) قطعة من العظم محفور عليها
موضوع عبادة المجوس (٧٠٠ م)،
المتحف البريطانى.



لوحة (٣٢) مشط من العاج يمثل معجزة قيام
"لعازر" من الأموات وشفاء الأعمى
القرن الرابع – الخامس الميلادى.



لوحة (٣٣) تفاصيل من أيقونة البشارة المكتشفة حديثاً بدير السريان.



لوحة (٣٤) منمنمة تصور موضوع البشار (٩٧٥/٩٨٠ م) المتحف البريطانى.
لوحة (٣٥) مزار الخروج بالخارجة بالوادى الجديد دانيال فى جب الأسود.



لوحة (٣٥) مزار السلام بالخارجة بالوادى الجديد دانيال فى جب الأسود.



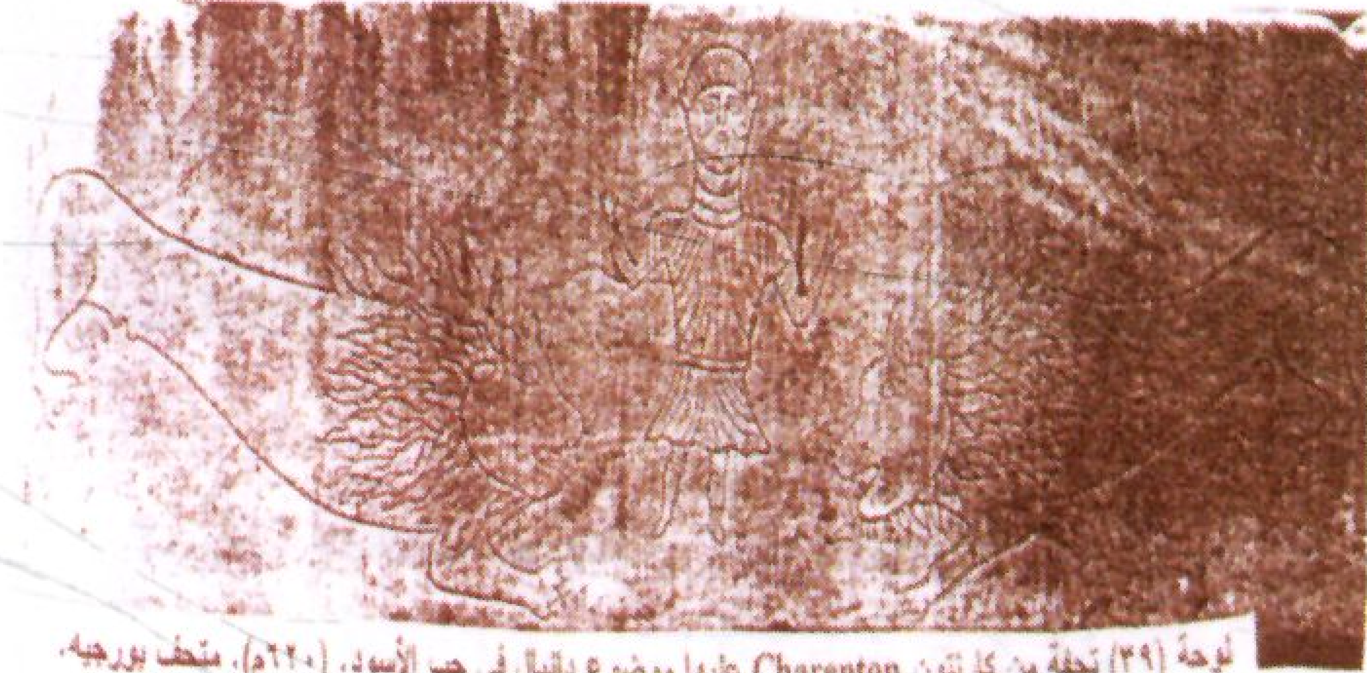
لوحة (٣٦) مزار السلام بالخارجة بالوادى الجديد دانيال فى جب الأسود.



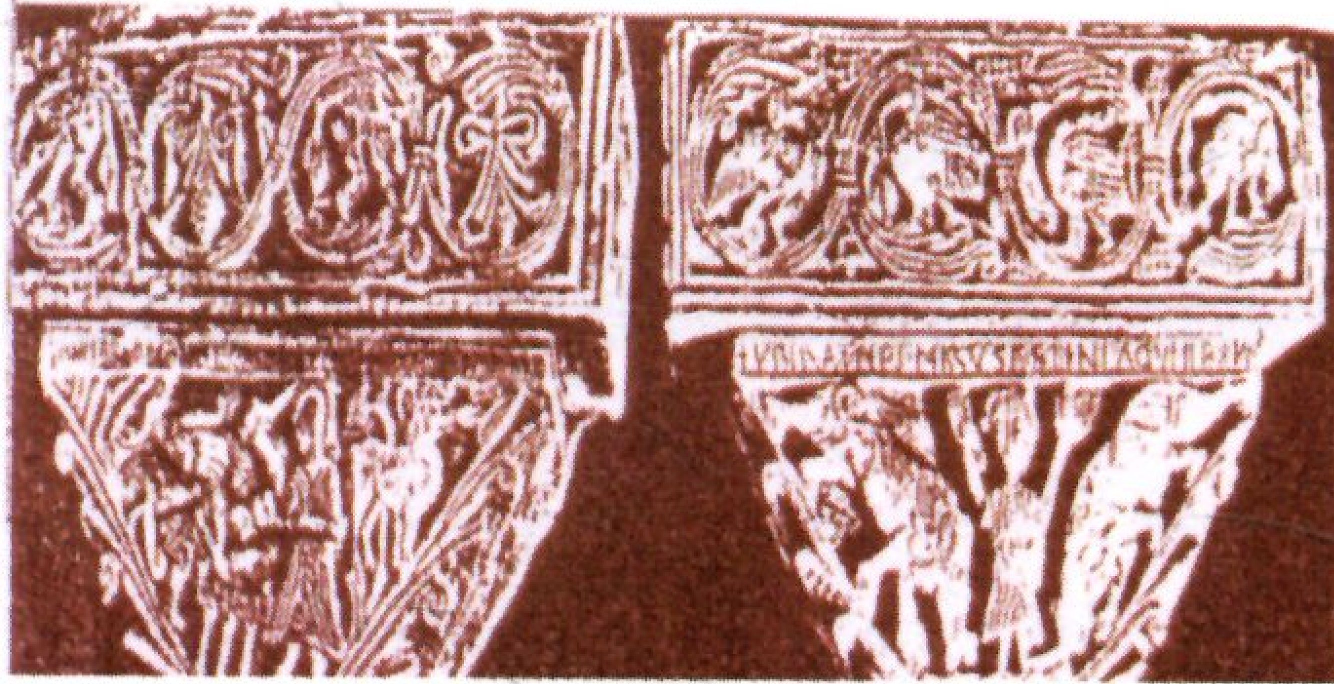
لوحة (٣٧) قنينة القديس مينا – دير القديس مينا – مريوط.



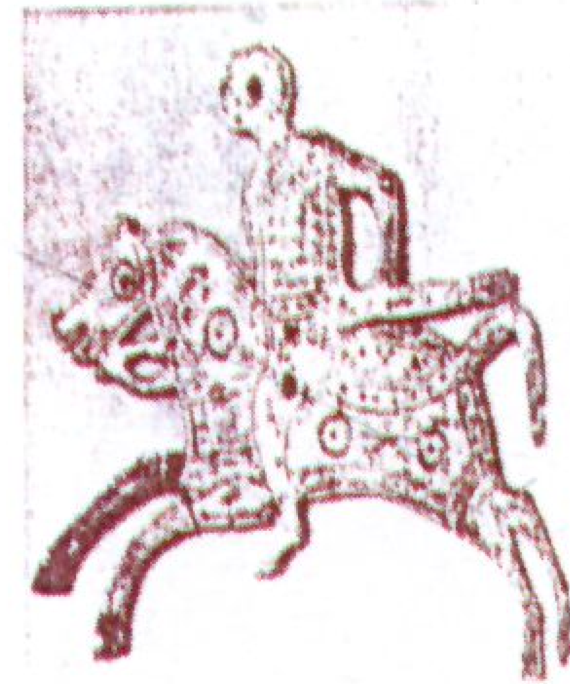
لوحة (٣٨) إبزيم نطاق عليه موضوع دانيال فى جب الأسود (ق. ٧ م) متحف Archéologigue, Digion



لوحة (٣٩) تحفة من كارنتون Charenton عليها موضوع دانيال فى جب الأسود (٦٢٠ م) متحف بورجيه.



لوحة (٤٠) تاج عمود مصور عليه بالنحت موضوع دانيال فى جب الأسود. وأضحية إبراهيم عليه السلام.



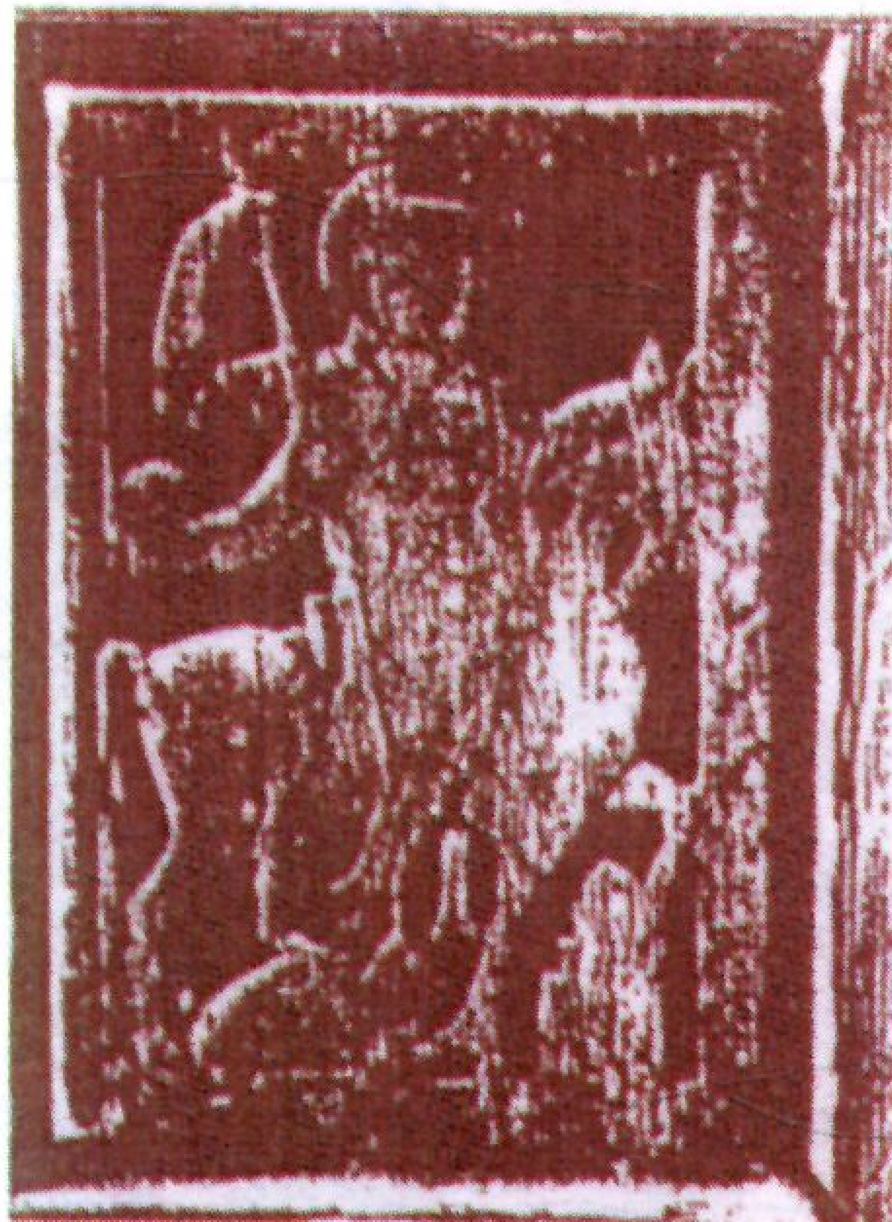
لوحة (٤١) تحفة من البرنز من ستابيو Stabio بسويسرا (٦٠٠ م) فارس يمتطى جواداً محفوظة بمتحف Historiches ببرلين.



لوحة (٤٢) قرصان من البرنز مستخرجان من المقابر الفرانكية (ق. ٧ م) اليسرى محفوظة فى متحف Staatliches واليمنى محفوظة بالمتحف البريطانى.



لوحة (٤٣) شاهد قبر محفوظ فى متحف Landrs (٧٠٠ م). القديس الفارس.



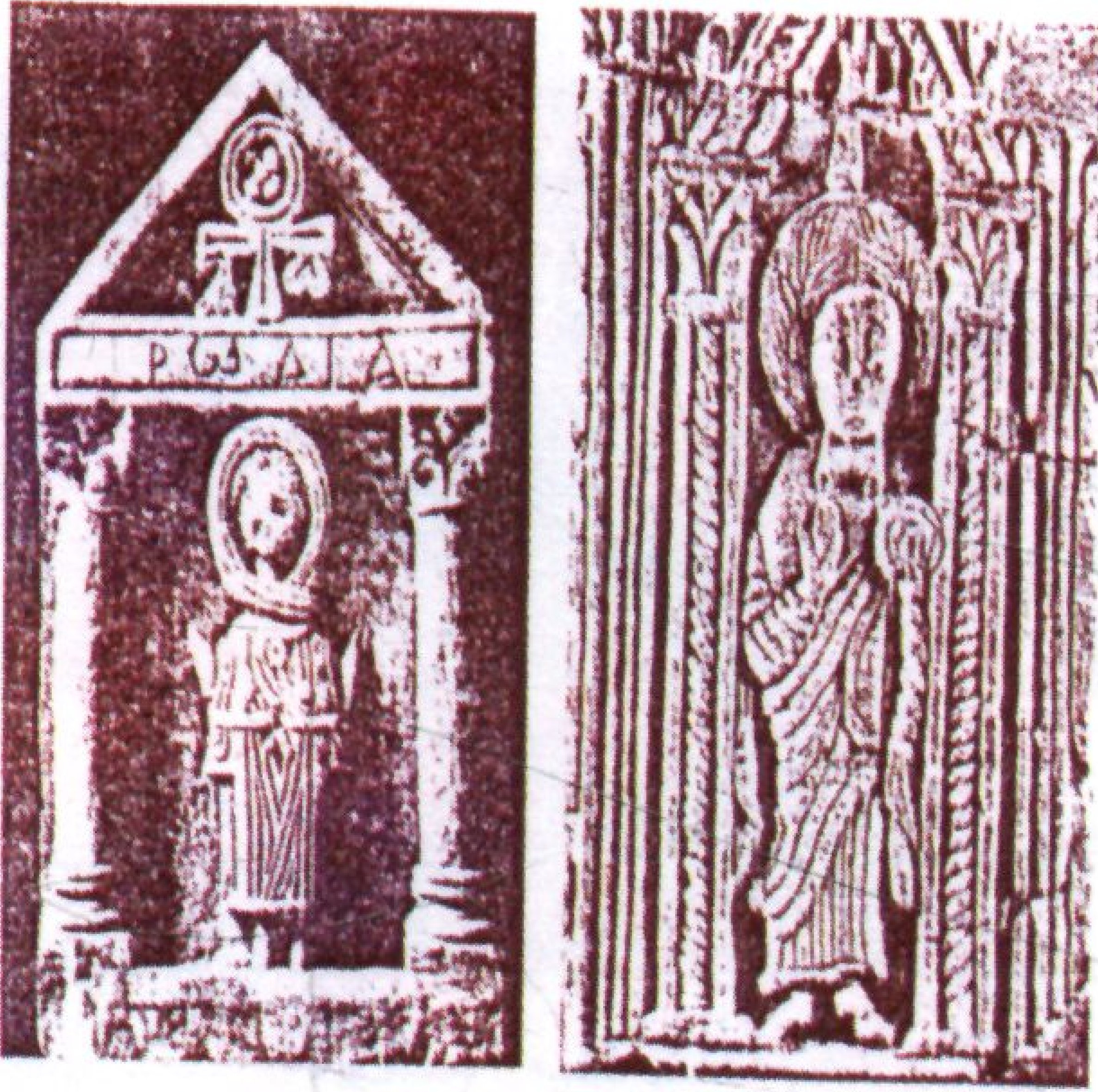
لوحة (٤٤) نموذج من إحدى الحشوات الثلاث المزخرفة بموضوع القديس الفارس من حجاب هيكل كنيسة القديسة بربارة (ق. ١٠ م).



لوحة (٤٦) قطعة – من نسيج القباطى مزخرفة بموضوع القديس الفارس (ق. ٦ م).



لوحة (٤٥) قطعة – من نسيج القباطى مزخرفة بموضوع القديس الفارس (ق. ٦ م).



لوحة (٤٨) اليسرى: شاهد قبر من كوم بلجة الفيوم (ق. ٦ م) متحف ستاتليش، اليمنى: حشوة من حجاب خورس كنيسة بيير Pierre بنونايز Nonnais متحف ميتز Metz والاثنان مزخرفتان بموضوع قديس أسفل جملون محمول على عمودين.



لوحة (٤٧) قطعة من نسيج القباطى مزخرفة بموضوع القديس الفارس (ق. ٦ م) متحف ساتليش ببرلين



لوحة (٤٩) نحت على العاج يمثل القديس بولا التراس (ق. ٦ م) متحف Cluny.



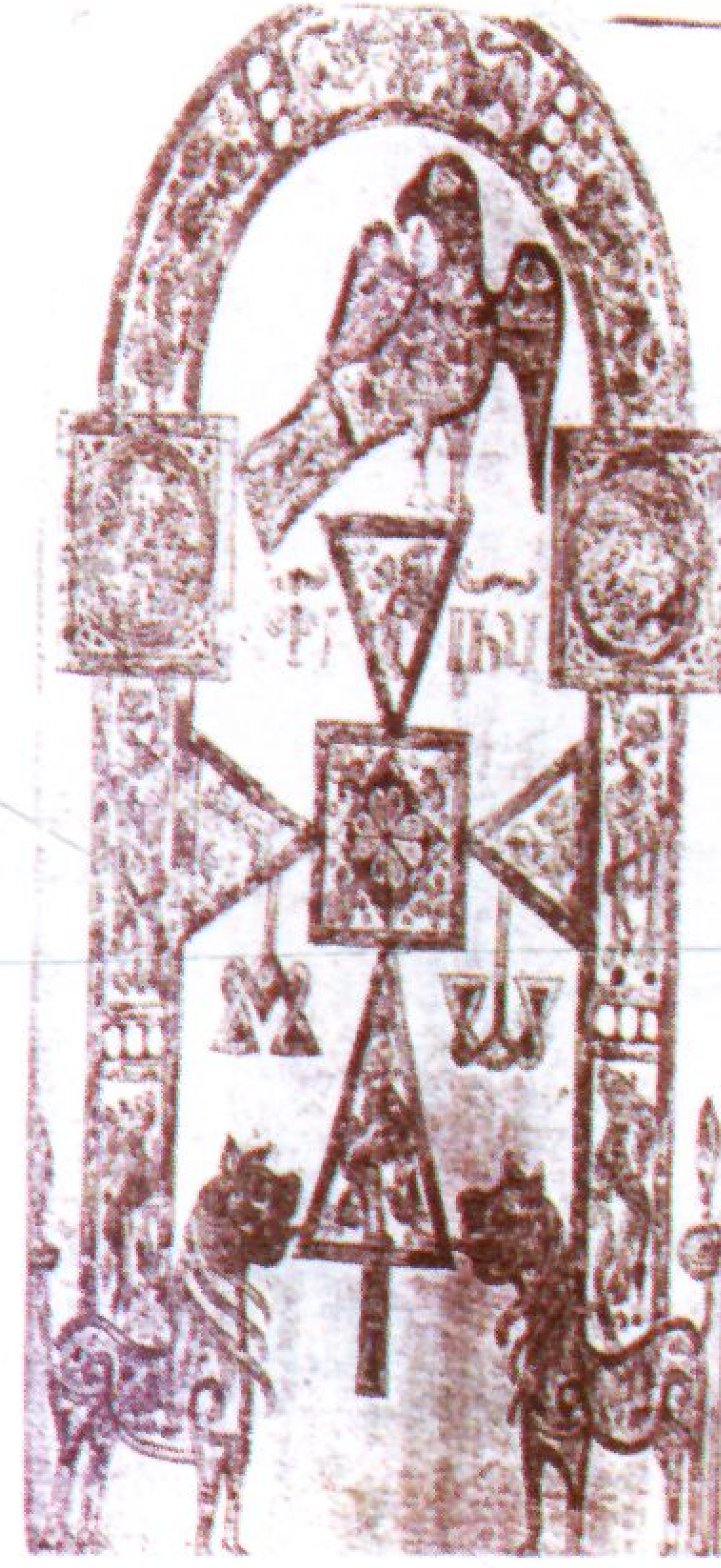
لوحة (٥٠) شاهد قبر حجرى مزخرف بعنصر الجملون المحمول على عمودين، وحرفى الألفا والأوميجا (ق. ٥ م).



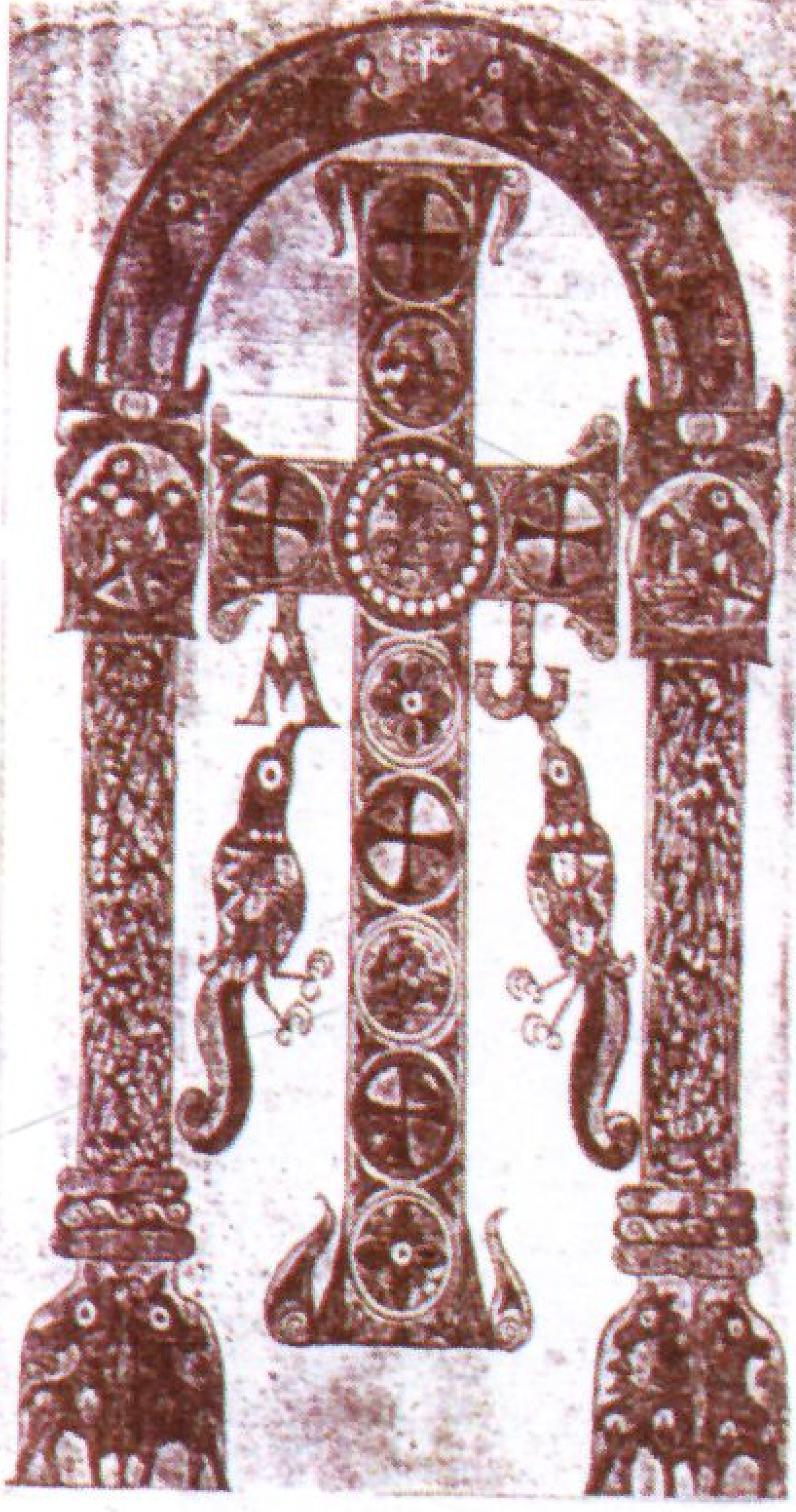
لوحة (٥١) شاهد قبر المطران بوثيوس -Boethi us من كاربنتراس Carpentras (٦٠٤ م) كنيسة نوتردام دى فيس.



لوحة (٥٢) منمنمة من مخطوط غشاء جلاسيوس المقدس فرنسا (٧٥٠ / ٧٧٠ م) محفوظة فى Biblioteca Apostolica Vaticana



لوحة (٥٣) منمنمة من مخطوط Laon:
(٧٧٠ م) محفوظـــة فى Bibliothequ
Nationale - Paris



لوحة (٥٤) منمنمة من مخطوط عشاء
جلاسيوس المقدس فرنسا (٧٥٠-٧٧٠ م).



لوحة (٥٥) كأس عشاء تاسيلو (٧٨٠ م) محفوظ
فى Kremsmunster Abbey.



لوحة (٥٦) صليب من البرنز (ق. ٥ م)
محفوظ فى متحف Kunsthistorisches
بفينا.



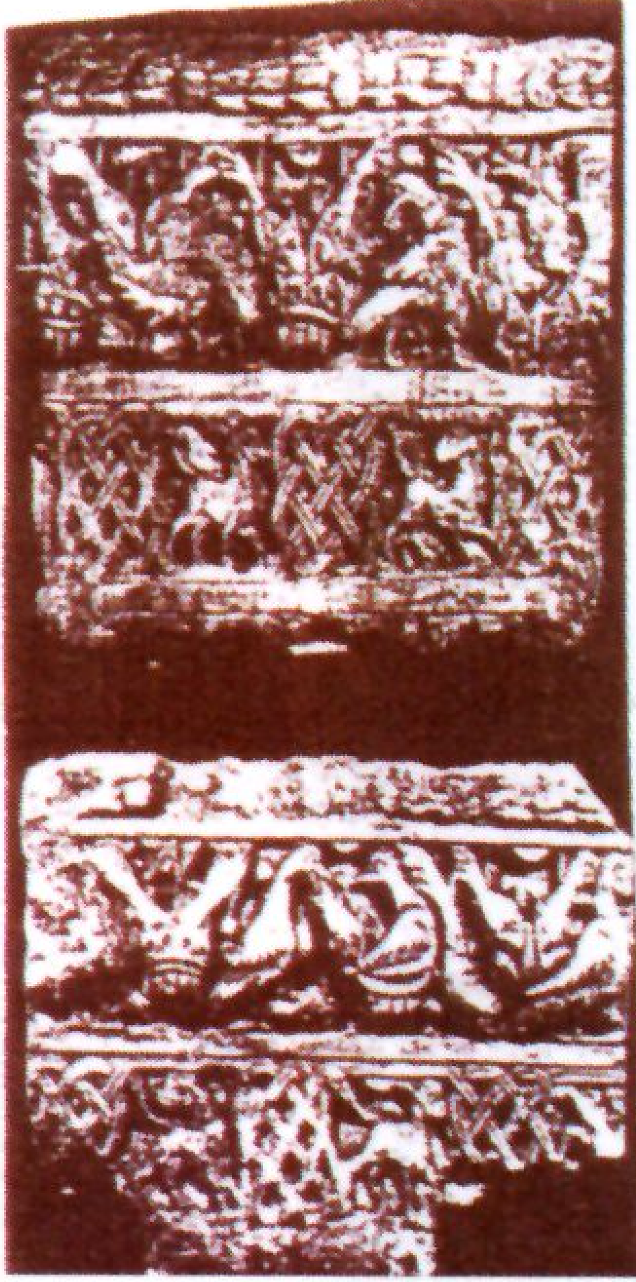
لوحة (٥٧) حجر Jeilling (٩٨٠ م).



لوحة (٥٨) مقبض سيف سناريتمو Snartemo (ق. ٦ م) محفـــوظ فى Universitetets Oldsaksmiling بأوسلو.

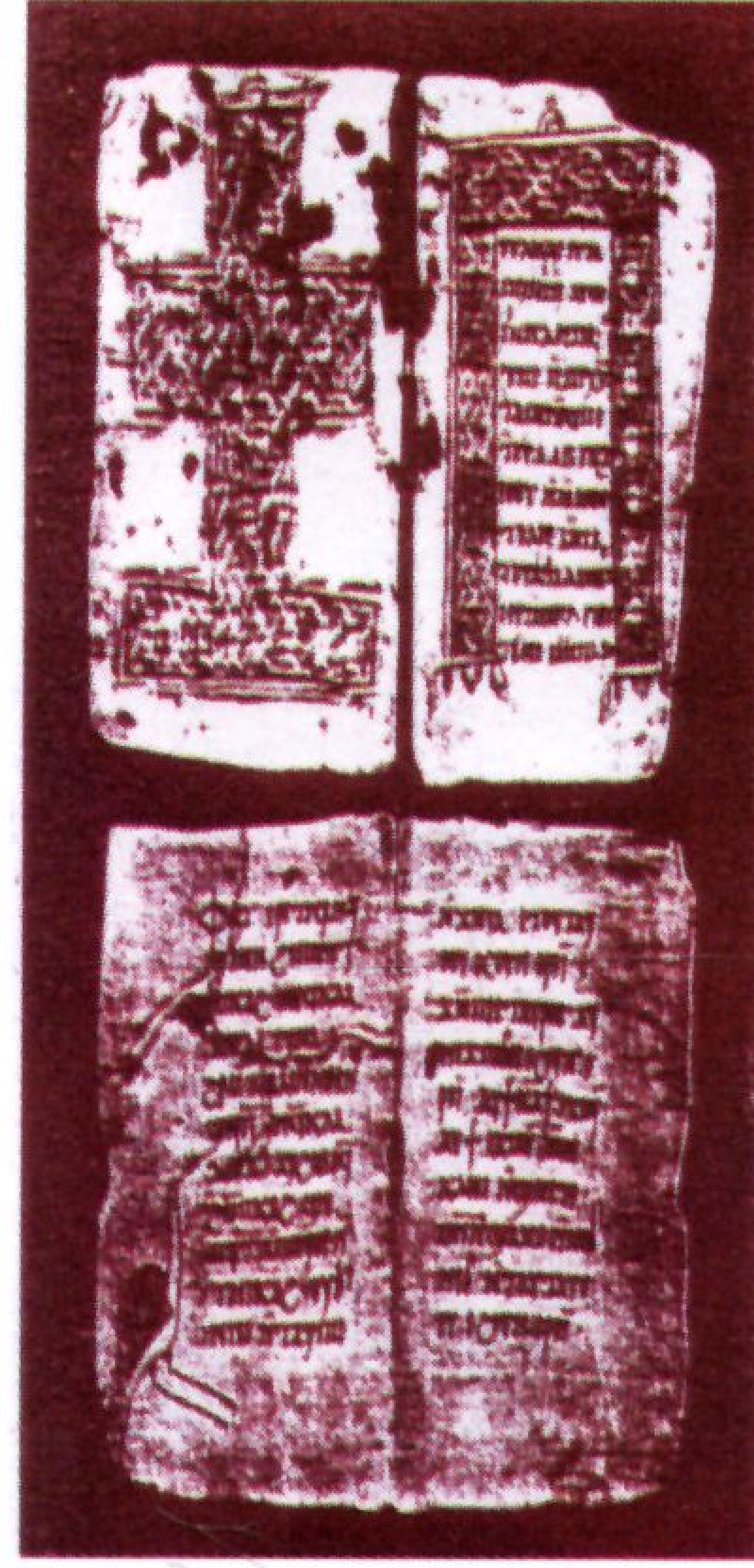


لوحة (٥٩) جلدة كتاب من البرنز (ق. ٨ م) المتحف القومى بإيرلندا.





لوحة (٦٠) اليسرى: حجر جيرى (ق. ٦ - ٧ م) متحف قبطى. *الضفيرة*. *اليمنى*: قطعة نسيج قبطية (ق. ٦ م). متحف ستاتليش. الضفيرة.



لوحة (٦١) كتاب الصلوات باللغة القبطية على رق قصر الوز - النوبة رقم ٦٥٦٦ .



لوحة (٦٢) مزوقة من فاتحة مخطوط إنجيلى (ق. ٧ م) المتحف البريطانى.



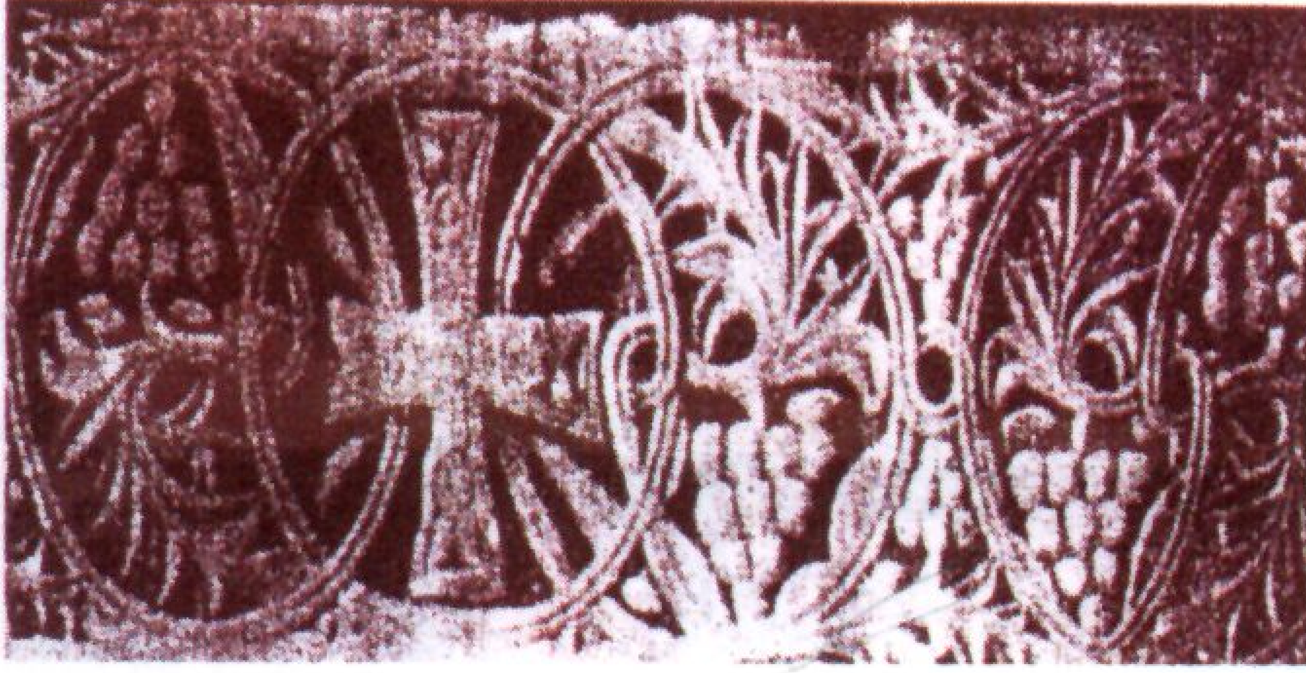
لوحة (٦٣) صليب محفور على الحجر - وادى تاى Tay (ق. ٨ م).



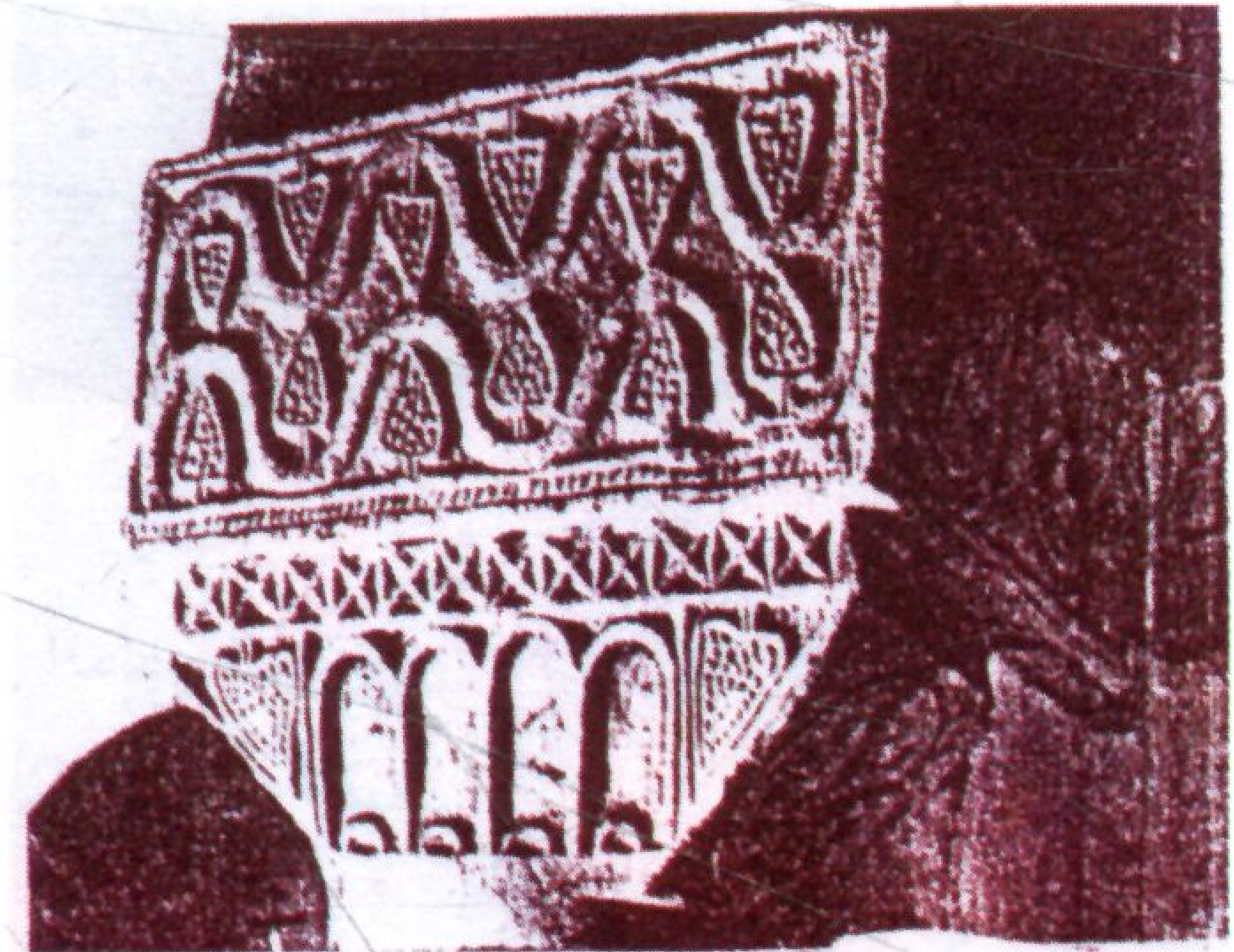
لوحة (٦٤) صليب من أيونا Iona غرب أوربا (ق. ٩ م) يعرف بصليب القديس مارتن Martin.



لوحة (٦٥) تاج عمود من الحجر الجيرى عليه زخارف نباتية يمثل عناقيد وأوراق العنب المتحف القبطى رقم ٨٢٦٠ القرن السادس الميلادى.



لوحة (٦٦) إفريز حجرى من باويط (ق. ٦ م) متحف اللوڤر.

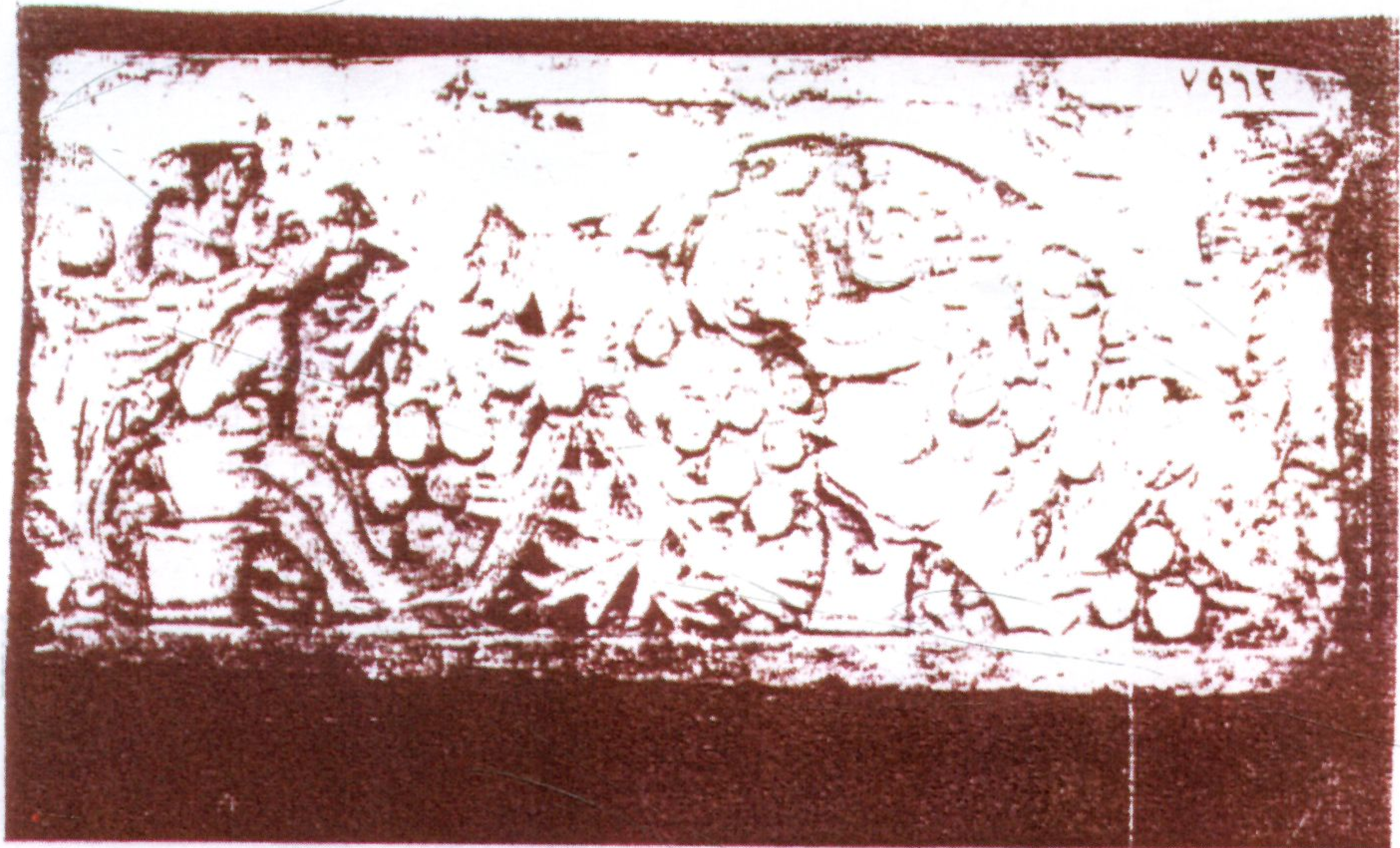


لوحة (٦٧) تاج عمود في كنيسة سان بدرو دى نيف (ق. ٩ –١٠ م).



لوحة (٦٨) منمنمة من مخطوط أتونى (ق. ١٠ م) عمال من القديسين يجنون العنب.

المتحف القومى الچرمانى بنورمبرج



لوحة (٦٩) إفريز من الحجر الجيرى

جنى الكروم (ق. ٦ - ٧ م) المتحف القبطى.

الأشكال غير التقليدية فى الفن القبطى

جمال هيرمينا

الرأى الراجح عند كثير من العلماء أن الفن القبطى هو الفن الشعبى الذى أنتج فى مصر فى الفترة ما بعد دخول الإسكندر الأكبر مصر، ولازال مستمراً حتى يومنا هذا. ومما يدفعنا للأخذ بهذا الرأى أنه فى فترة حكم البطالمة الذين تولوا حكم مصر خلفا للإسكندر الأكبر أرادوا أن يصنعوا لهم أعمالا فنية من تصوير وفن تشكيلى فأغروا الفنانين اليونانيين بالنزوح إلى مصر وأجزلوا لهم العطاء للحصول على أعمال فنية ذات مستوى جيد[١].

بدأ يظهر فن جديد فى البلاد عرف بالفن الهليسنتى[*]، وهذا الفن كان يخص الطبقة الحاكمة دون المحكومة.

تأسست عقيدة المصريين على تخليد الحياة الأخرى، أى البعث بعد الموت؛ لذا صنع الإنسان المصرى لحياته الأخروية أعمالاً احتار العالم فى عظمتها وفخامتها فى شتى أنواع الفنون من نحت ونقش وتصوير[٢]. لم يستطع أبناء الفراعنة من الأقباط فى فترة الحكم الرومانى أن ينصرفوا عن الإنتاج الفنى، ولكن كانت مواردهم فقيرة قليلة، والفنانون العظماء انخرطوا فى البلاط الملكى. وبالرغم من أن الفنانين المحليين أنتجوا أعمالاً فنية بسيطة فى خاماتها وفى تقنيتها، إلا أنهم اهتموا بالجوهر فى أعمالهم الفنية متغاضين عن التفاصيل[٣]. هذا الفن لم يصل للفن المصرى

(*) الفن الهليسنتى هو الفن اليونانى الذى نشأ فى حوض البحر الأبيض المتوسط.

القديم بأمجاده ولا الفن اليوناني والروماني فى دقة صناعته وليونة خطوطه وجمال مظهره، أطلق على هذا الفن "الفن الشعبى" الذى سمى بعد ذلك بالفن القبطى(٤).

بدأ هذا الفن في التواجد فى العصر الهليسنتى ومما يؤكد وجوده تماثيل التراكوتا التى تملأ المتحف اليونانى والرومانى بالإسكندرية، ومن مظاهره أيضاً ما وجد على جدران مقبرة بتوزيرس بتونا الجبل ومقابر المزوقة بالواحات الداخلة واستمر هذا الفن حتى يومنا هذا(٥).

الفن القبطي ليس له عصر محدد يمكن أن نطلق عليه العصر القبطى، وكما هو معروف أن العصر له بداية ونهاية وحكومة وشعب. ولكننا هنا أمام فن بدأ فى ظروف معينة واستمر ، ولكنه فى القرنيين الأخيرين – التاسع عشر والعشرين – اصطبغ بصبغة دينية فى رأى البعض(٦).

هذا وقد قسم بعض العلماء الفن القبطى إلى مراحل ست من أهمها المرحلة الثالثة، وهى التى تبدأ من القرن الرابع الميلادى وحتى القرن السابع الميلادى، وهى الفترة التى تم فيها إنتاج هذا الفن بطابع مميز وبشخصية جديدة بعيده فى مظهرها عن التأثيرات الخارجية، ولو أنها تحمل فى طياتها معظم التأثيرات. هذه الفترة المعروفة فى معظم المراجع بالعصر القبطى.

اتخذ الفن القبطى فى فترة ازدهاره المظهر الدينى حيث تم توظيفه لخدمة الديانة "المسيحية" وتميزت كل فترة من فتراته الست بسمات وخصائص(٧).

وهذه الفترات هى:

الفترة الأولى:

من القرن الثالث ق. م. وحتى القرن الأول ق. م.

ومن مميزاتها تغيير فى العقيدة وفى رسوم الأشخاص حيث رسمت من الوجوه من الأمام بدلا من الجانب[٨].

الفترة الثانية:

من القرن الأول الميلادى إلى القرن الرابع الميلادى.

ومن مميزاتها انتشار الأساطير اليونانية على المنتجات الفنية، ظهر هذا فى آثار اهناسيا وأبو بللو وصاحبه انتشار علامة العنخ المصرية وأوراق الاكانتس[٩].

الفترة الثالثة:

من القرن الرابع الميلادى إلى السابع الميلادى.

من مميزاتها ظهور القصص الدينى، وخاصة المقتبس من الكتاب المقدس (العهد القديم) وظهور الكرمة وتحوير القوقعة واستخدامها كعنصر معمارى وانتشار الرموز المسيحية[١٠].

الفترة الرابعة :

من القرن السابع إلى العاشر الميلادى.

من مميزاتها ضعف الفن لعدة ظروف؛ لذا ظهرت الأشخاص وكأنها رسوم كاريكاتيرية. وضعفت الرسوم النباتية(١١).

الفترة الخامسة :

من القرن الحادى عشر إلى منتصف القرن السادس عشر الميلادى.

من مميزاتها عودة الفن القبطى إلى أمجاده فى رسوم الأشخاص، وظهور مناظر الصيد والطرب، اختفاء المناظر الآدمية وانتشار المخطوطات ذات النهريين القبطى والعربى(١٢).

الفترة السادسة :

من منتصف القرن السادس عشر إلى أواخر التاسع عشر الميلادى.

من مميزاتها كثرة الأشكال الهندسية وخاصة النجوم والصلبان وصور القديسين وكثرت الأيقونات، وهناك عدد من مشاهير الرسامين - لاسيما فى القرنيين الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين - من الأقباط والأجانب وخاصة الأرمن. وظهر التطريز على الملابس(١٣).

ولم ينقطع إنتاج الأعمال الفنية ذات الطابع المسيحى القبطى حتى يومنا هذا لخدمة الأديرة والكنائس. ولم تختلف الكنائس القبطية فى أوروبا والمهجر عن الكنائس القبطية فى مصر من جهة الفن واستخدامه فى خدمة الشعائر الدينية، ويمكن القول إن

هذا الفن فى الكنائس القبطية بالخارج واجهة للشخصية المصرية بغض النظر عن كونه فنا دينيا(١٤).

خصائص عامة:

تميز الفن القبطى منذ بدايته بعدة خصائص:

١ – أنه فن شعبى، منتجاته بسيطة فى خاماتها وفى تقنيتها.

٢ – فن متأثر بالبيئة المحلية، مصحوب بكثرة الزخارف النباتية وخاصة ثمرة الرمان فى أديرة باويط؛ لأن الرمان كان يزرع بكثرة فى تلك المنطقة(*).

٣ – فن يميل إلى الرمزية مثل (السمك، الحبل غير المنتهى، وهو يرمز للحياة الأبدية ومونوجرام ويشتمل على المقطع الأول من الاسم ورمز الأسد والطاووس والحمام والنسر ...).

٤ – فن يميل إلى الخطوط والأشكال الهندسية كما فى سقارة وباويط. (١٥)

٥ – فن يميل إلى المنمنمات كما فى نسجية ستارة الزمار، المعروضة بالمتحف القبطى.

٦ – رسوم الأشخاص.

- ظهور رسوم الأشخاص من الوجه بدلاً من الجانب (Profile) كما فى تونا الجبل.

(*) ثمرة الرمان هى أيضاً أحد الرموز المسيحية القبطية واستخدمها الأقباط كرمز للكنيسة حيث رمز لسمك قشرتها إلى قوة الإيمان والغشاء الأبيض الداخلى الذى يحيط بحبات الثمرة إلى نقاوة الإيمان أما الحبات والتى إذا عصرت أخرجت عصيراً أحمر اللون فيرمز إلى دم الشهداء. جمال هرمينا: الرمزية القبطية. تحت الطبع.

• تصوير الأشخاص بعيون كبيرة متسعة وأجسام قصيرة ونحيلة أو ممتلئة، ويرى البعض أن هذه الملامح مثل العيون الواسعة والرؤوس الكبيرة تعبر عن الرؤية الثاقبة [١٦].

ومع كل هذه المظاهر أخرج الفنان القبطي بعض الموضوعات والأشكال غير التقليدية وهي لب موضوعنا ونعرض منها الآتي:

١- كاريكاتير القط والفئران (لوحة ١) قطعة من الفرسك عثر عليها في أديرة باويط بأسيوط تعود للقرن السادس الميلادي. قوام الزخرفة ثلاثة فئران كل منها يحمل هدية في يديه: الأول يحمل لفافة بردية وقلم، والثاني يحمل راية يرفعها عالياً كتب أمامها كلمة حروفها قبطية، والثالث يحمل قارورة وقمعاً، وجميعهم في مواجهة قط سمين. والقطعة في مجملهما تحمل معنى الاستسلام وطلب العفو والسماح[١٧]. والكاريكاتير في مجمله ربما يعبر عن العلاقة بين المستعمر والشعب صاغها الفنان في لوحة ساخرة تعكس أبعاد هذه الدراما، فطبيعة الإنسان المصري عامة والفنان خاصة تستطيع أن تصوغ أعتى الكوارث في قالب فكاهي يرسم ابتسامة على ثغر الزمن في مصر على الرغم من موقع الحدث الفني في قلب الصحراء، على الرغم من طبيعة الموقع وكونه ديرا أو مكان عبادة. و قد وجد كاريكاتير من الفن المصري القديم الدولة الحديثة يحمل نفس المعنى. وهذا المنظر يعتبر من الأشكال غير التقليدية في الفن القبطي[١٨] (لوحة ٢).

٢- لكل حضارة عناصرها التي تميزها، وإذا تناولنا أحد هذه العناصر بالدراسة وهي طرز الأعمدة في مصر في الفترة التي سبقت ظهور الفن القبطي وأثناء ازدهاره. نجدها تقريبا كالتالي:

في الفن المصري القديم: نجد في الطرز المعمارية التيجان ذات الطراز البردي وطراز اللوتس والطراز الحتحوري و الطراز الأوزيري[١٩].

أمــا فى العــصــر اليــونانى: فنجـد الطراز الدورى والطراز الأيونى والطراز الكورنثى[٢٠].

وفى الرومــانى: ظهــر الطراز الكمــبــوزيت **Composite** (المركب) والطراز التوسكانى[٢١].

أما فى القبطى: فنجد طرز تيجان أعمدة مزينة بورقة الاكانتس والرمان والسلة وكرمة العنب والنخيلى[٢٢]. ورغم التقليد المتفق عليه نجد الفنان يخرج لنا شكلاً غير مألوف هو:

تاج عمود من الحجر الجيرى عثر عليه فى أطلال دير الأنبا ارميا بسقارة يعود تاريخه إلى القرن السادس الميلادى (مقاسات ٣٤×٤٣ سم) معروض بالمتحف القبطى، سجل عام رقم ٧٩٧٨ قوام الزخرفة به عبارة عن مجموعة من الأغصان تتمايل مع الرياح. وهو يصور لحظة فى الطبيعة تتميز بالحركة والحياة: لحظة مداعبة الرياح لأغصان النخيل أو فروع الشجر، مع ملاحظة أنه من الصعب جدا فى النحت تصوير الحركات اللحظية الخاطفة فى العمل الفنى وهو تاج فريد من نوعه فى الفن القبطى وهو أحد الأشكال غير التقليدية فى الفن القبطى [٢٣] (اللوحات ٣ ، ٤).

٣ – تميزت كل حضارة فى فنون صناعة الفخار بإنتاج أنواع متعددة منه، بل وتميزت مصر منذ ما قبل التاريخ بإنتاج أشكال وأنواع من الفخار، وتنوعت الزخارف، وتعددت طرق الصناعة. استمر ذلك فى الفن القبطى فأنتج العديد من الأوانى الفخارية، من أشهرها الأوانى الأنفورية[٢٤].

وتميز كثير من الفخار القبطى بزخارف تصور رموزاً دينية، منها: السمك والطاووس والزخارف النباتية والحيوانية والآدمية؛ إلا أنه توجد قطعة ذات شكل غير تقليدى (لوحة ٥): إناء من الفخار بالمتحف القبطى سجل عام ٨٩٧٢ (مقاسات ٦١×٨ , ١٩×٢١سم) تعود للقرن الخامس الميلادى زينت رقبته على شكل وجهى آدميين، رجل وامرأة، أما البدن فزين بكرمة من العنب والقاعدة خالية من أية زخارف.

خصص هذا الإناء لحفظ عصير الكرمة، وينسب البعض هذا الإناء للإله دونيسيوس إله الخمر عند اليونانيين (باكوس عند الرومان)[٢٥] ونحن لا نميل لهذا الرأى حيث انه فى هذه القطعة أبرز الفنان القبطى براعته فى استخدام الرمز، حيث يمكن تحليل عناصره كالتالى:

أولاً: الكرمة

وترمز إلى :

١ - **السيد المسيح:** الذى قال عن نفسه (أنا الكرمة الحقيقة يو ١٥:١).

٢ - **السيدة العذراء:** التى يقال لها (أنت هى الكرمة الحقيقة الحاملة عنقود الحياة. كتاب الأجبية قطع صلاة الساعة الثالثة) [٢٦].

٣ - **الكنيسة:** كقول السيد المسيح (أنا الكرمة وأنتم الأغصان يو ١٥:٥) وأيضاً من الألحان الكنسية لحن أيها الرب إله القوات ونصه (أيها الرب إله القوات ارجع واطلع من السماء وانظر وتعهد هذه الكرمة اصلحها وثبتها)[٢٧].

ثانياً: الوجهان الآدميان

أراد آن يدمج الجنس البشرى بعنصريه: الرجل والمرأة، ويقول إنهما متساويان أمام العزة الإلهية.

هذه المعانى معروفة لدى الأقباط، إلا أن الفنان أخرجها فى هذا الإناء الذى يعتبر من الأشكال غير التقليدية فى الفن القبطى[٢٨].

٤ - قطعة من الحجر الجيرى بالمتحف القبطى (مقاسات ٦٠× ٣٨سم) تقريباً، يزينها فى منتصف الجزء العلوى سعف النخيل، وموضوع زخرفة القطعة عبارة عن

أتان فوقه صليب، يخرج من بين أضلاع الصليب فروع نباتية. اختزل الفنان عيداً من الأعياد المسيحية المعروفة باسم عيد دخول السيد المسيح أورشليم، وقد اعتاد الفنان رسم أو نقش هذا المنظر بطريق مختلفة يظهر فيها الناس يستقبلون السيد المسيح مفترشين أغصان النخيل والثياب، والسيد المسيح يمتطي الأتان. وهذه القطعة أخرجها الفنان بشكل غير تقليدي. استعاض الفنان عن شخص السيد المسيح بصليب، واستعاض عن الناس الذين يستقبلون السيد المسيح بسعف النخيل، وربما بالغ الفنان في تجريده. وهذا الشكل يعتبر من الأشكال غير التقليدية في الفن القبطي (لوحة ٦).

٥ - لعل من أكثر خصوصيات المسيحية معتقد الفداء الذي ينال قدراً لا بأس به في الفن المسيحي، وهناك مجموعة من الآيات التي تشير إلى هذا المعنى منها يو ١:٢٩ (هو ذا حمل الله) واشعياء ٥٢: ٧ (مثل خروف سيق إلى الذبح وكحمل صامت أمام الذي يجزه). والقداس الغريغوري (أتيت إلى الذبح مثل حمل حتى إلى الصليب). وهناك مخطوط الخولاجي المقدس(*) محفوظ بالدار البطريركية وعلى إحدى أوراقه رسم الفنان - بجانب الصلاة التي تتحدث عن هذا المعتقد - حملاً (**) مذبوحاً يسيل الدم من رقبته ، وقد نحا الفنان في هذا العمل نحو التصوير الحسي المباشر؛ إذ إن هذا الرمز ظهر في أشكال أخرى من الفن القبطي، وقد اعتاد الفنان القبطي تصوير هذا الرمز منذ البدايات الأولى لهذا الفن بصورة الحمل الوديع. ومن الأمثلة على ذلك: ما وجد على تاج عمود رقم ٨٦٨٨ بالمتحف القبطي القرن السادس، وفي أيقونة عماد السيد المسيح بكنيسة "أبو سيفين" مصر القديمة. و يعد هذا الرسم أحد المناظر غير التقليدية في الفن القبطي (لوحه ٧ أ و ب).

(*) خولاجي كلمة يونانية استخدمت في اللغة القبطية ومعناها الكتاب حاوي الصلوات بما فيها صلوات إقامة الأسرار الكنسية وصارت تطلق على الكتاب الذي يحتوي على صلوات القداسين فقط.

(**) استخدم (الحمل - الخروف - الكبش) كرموز للآلهة المصرية القديمة كا خنوم وامون وهناك منظر يجمع اوزير ورع في شكل الكبش. رندل كلارك: الرمز والأسطورة في مصر القديمة، ترجمة أحمد صليحة - الهيئة العربية العامة للكتاب سنة ١٩٨٨ م أما في الفن القبطي فيرمز للسيد المسيح.

٦ – رجل يقع من على نخلة، قطعة أوستراكا من الحجر الجيرى محفوظة بالمتحف القبطى تعود للقرن الثالث أو الرابع الميلادى عليها منظر من التراث الشعبى لرجل يحاول أن يتسلق نخلة ليأتى بتمرها ولكن القدر لم يسعفه فسقط من على النخلة، ويصورها الفنان بطريقة كاريكاتيرية، منظر غير تقليدى فى الفن القبطى[٣٠] (لوحه ٨).

٧ – قطعة نسيج قباطى ذات مقاس صغير بالمتحف القبطى سجل عام ١٩٨٤، قوام الزخرفة: ثلاثة أشخاص بلون فاتح على أرضية داكنة يقومون بممارسة لعبة شعبية معروفة بلعبة (صلح) ولا زالت تمارس حتى يومنا هذا. وتأخذ موضوعاً غير دينى، والمتعارف عليه أن الفن القبطى يتميز بالطابع الدينى، فتعد هذه القطعة من الأشكال غير التقليدية فى الفن القبطى[٣١] (لوحه ٩).

٨ – حجاب هيكل كنيسة القديسة العذراء والقديس أبانوب بمدينة، سمنود أعلى الحجاب نجد منظراً للسيد المسيح مصلوباً وأسفل الصليب على اليمين واليسار نجد قطعتين خشبيتين محفورتين على شكل حية مجنحة ولها أرجل قصيرة، وهو منظر الحية قبل سقوط آدم وحواء كما ذكر فى سفر التكوين (على بطنك تسعين ٣ : ١٤) واعتاد الفنان القبطى رسم الحية فى صورة ثعبان كما فى الفرسك المعروفة بآدم وحواء بالمتحف القبطى، وبعد ذلك أخذت شكل التنين الذى صور بكثرة فى الأيقونات القبطية. الشكل الوارد بكنيسة سمنود غير تقليدى[٣٢] (لوحه ١٠).

٩ – عبر الفنان القبطى عن فكرة انتصار الخير على الشر، والشخصية المحورية فى هذه المناظر هو السيد المسيح نفسه. وفى كثير من الأيقونات والفرسك والمخطوطات نجد منظراً لفارس يمتطى جواداً ويطأ تنيناً ويطعنه، واقتبست هذه الفكرة من منظر حورس وهو يمتطى جواداً ويطأ التمساح ورمز الآلهة ست، وشاعت الفكرة فى الفن القبطى حيث إنها تتفق معه فى الجانب الرمزى. وهناك منظر يزين

إحدى صفحات مخطوط قطمارس(*) أسبوع الآلام، والمحفوظ بالمتحف القبطى. قوام الزخرفة به عبارة عن الحرف الأول من الأبجدية القبطية وهو حرف الفا **A**، رسمها الفنان على شكل نسر أو صقر يلتهم بفمه تمساحاً كبيراً وهى نفس الفكرة المصرية القديمة ولكنها ظهرت بشكل جديد غير مألوف فى الفن القبطى(٣٣). وتعتبر من المناظر غير التقليدية فى الفن القبطى (لوحه ١٢،١١).

١٠ – موضوع العداوة بين نسل المرأة والشيطان (الحية) الوارد فى سفر التكوين (واضع عداوة بينك وبين المرأة وبين نسلك ونسلها هو يسحق رأسك وأنت تسحقين عقبه) تك ٣ :١٤ . جسده الفنان فى مخطوط محفوظ بالدار البطريركية لأسفار موسى الخمسة، وفى نهاية سفر العدد؛ حيث رسم الحية فى صورتها القديمة ذات الأجنحة والأرجل، ثم رسم حولها منظر الحية بصورتها المتعارف عليها التفت حول جسم الحية القديمة. وقد وقف أمامها أسد متحفز للبطش بها. والأسد هو أحد رموز السيد المسيح (الأسد الخارج من سبط يهوذا) رؤ ٥: ٥ وهذا المنظر يعتبر أحد المناظر غير التقليدية فى الفن القبطى(٣٤) (لوحه ١٣).

١١ – محاولة جديدة للفنان القبطى لإظهار انتصار الخير على الشر يجسده على قطعة من الخشب بالمتحف القبطى (سجل عام ١٥١٧) تعود للقرن السادس الميلادى، المحاولة تصور منظر أسد يلتهم غزالاً، والفكرة مأخوذة من الفن المصرى القديم الذى اعتبر الغزال من أعداء إله الشمس، والأسد أحد حيوانات الشمس، فصور المصرى القديم الأسد يلتهم الغزال كناية عن انتصار الخير على الشر(٣٥)، وكثير من الأقباط يعتقد أن الغزال من الحيوانات الوديعة الجميلة كما جاء فى سفر المزامير (كما يشتاق الأيل إلى جدول المياه هكذا تشتاق نفسى إليك يا الله) مز٤٣ :١ وهكذا جسد الفنان القبطى هذه الفكرة على قطعة الخشب المحفوظة بالمتحف القبطى والتى تعود للقرن

(*) هى كلمة يونانية ويقابلها فى اللغة العربية كلمة دلال وقطمارس تنقسم إلى قطا بمعنى بحسب ومارس الأيام إى الكتاب الذى يقراء فيه بحسب الأيام وهناك عدة كتب بهذا الاسم فى الكنيسة القبطية يقراء فيها بحسب مواسم الكنيسة القبطية.

السادس الميلادى ونجد فيها الأسد ينقض على الغزال بطريقة لا يستطيع الفرار منه. والأيل غير الغزال. وهو منظر غير تقليدى[٣٦] (اللوحتان ١٤، ١٥).

١٢ - تأثر الفنان القبطي ببعض المعتقدات المصرية القديمة، وكذلك بالفنون فاستعار من الفن المصرى القديم الكثير، فنجد على شواهد قبور منطقة أبو بللو[*] المتوفى راقداً أو واقفاً وبجواره الآلهة المصرية القديمة مثل حورس وانوبيس. وهناك أيضاً بعض التأثيرات الأخرى: علامة العنخ، والتى حورها الفنان وأخرج منها صليباً يطلق عليه الصليب أبو عروة. وانتشرت علامة العنخ بصورتها المصرية القديمة مع بعض الإضافات. ولكننا نجد على قطعة قماش: يختزل الفنان علامة العنخ ويجعل من دائرتها العلوية منظر وجه بصورة تجريدية محاط بهالة القداسة، ويختزل باقى علامة العنخ إلى خطوط ليخرج فى النهاية صليب عليه السيد المسيح بهالة القداسة وهى إحدى الأشكال غير التقليدية فى الفن القبطى[٣٧] (اللوحتان ١٦،١٧).

١٣- فى محاولة لإظهار قوى الشر أو الشيطان بطريقة جديدة أبدع الفنان القبطى فى القرن الثامن عشر فى المخطوطات وخاصة، المخطوطات الطقسية[**]. فنجد مخطوطين محفوظين بالمتحف القبطى؛ أولهما مخطوط قطمارس: أسبوع الآلام، وبه نجد أشكالاً غريبة لقوى الشر (الشيطان) نراه مرسوماً بدون تحديد الهوية: هل هو حيوان، أم هو نوع من الكائنات البحرية حيث نرى الوجه والرقبة أشبه بوجه حمار، أما الجسم فحلزونى الشكل والمؤخرة والذيل غير محددة المعالم. وهو شكل جديد غير مألوف فى الفن القبطى، وهذا يدفعنا للربط بين الفن السريالى الحديث وبين هذه الأشكال الخرافية، والتى ربما يكون الفن السريالى اتخذها واحدة من منطلقاته.

(*) تنقسم المخطوطات القبطية إلى: لاهوت - طقس - مقدسة تاريخ - متنوع. والمخطوطات الطقسية هى التى تحتوى على الصلوات الكنسية مثل الخولاجى والقطمارس والدفنار وكتاب الخدمات ... (كلمة طقس يونانية بمعنى نظام أو ترتيب).

(**) Habib R. : Ibid.

ثانيهما هو المخطوط المعروف بتفسير سفر الرؤيا لبولس البوشي وهو يعتبر من المهدات للكتب المصورة حيث يرسم النص ويوضحه بالصورة؛ لذا نجد فيه كثيراً من الأشكال غير التقليدية في الفن القبطي[٣٨] (اللوحات ١٨، ٢٠).

١٤- اعتاد الفنان القبطي على رسم شخوصه التي تحمل صبغة القداسة بصورة تبعث في الناظر إليها على استلهام القداسة والبركة؛ لذلك نجد الأيقونات القبطية المرسومة بيد فنانين أقباط وأجانب خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر تحمل المعاني سالفة الذكر. إلا أننا نجد أيقونة معروضة في المتحف القبطي: رسم الفنان شخصيتين لهما زي روماني وفوق رأسيهما هالة القداسة، وصور وجهيهما بهيئة حيوانية، البعض ينسبها للتأثيرات المصرية حيث الوجوه قريبة للإله انوبيس. والبعض يقول هذه وصية من القديسين بأن يصوروا بوجوه غير آدمية، وهذا الشكل لم يسبق ظهوره ولا نعرف الظروف التي أحاطت بظهوره؛ أي لا يمكن التعويل عليه في التفسير الفني، بل هو طفرة لم تظهر من قبل ولم تتكرر من بعد وباب الاجتهاد مفتوح للرأي المدعوم بالأسانيد. وهذا ما لا توافق الكنيسة علية وتعتبر هذه القطعة من الأشكال غير التقليدية في الفن القبطي[٣٩] (لوحه ٢١).

١٥- قطعة من الحجر الجيري بالمتحف القبطي نحت عليها منظر طفل صغير داخل إناء مزركش يشبه القوقعة وتقف على أحد جانبي الإناء سيدة ترتدي زياً طويلاً، وإلى جوارها مشط لتصفيف الشعر، وعلى الجانب الآخر يجلس على كرسي رجل يشبه رجال الدين، ويحيط بالمنظر إطار خارجي مزين بزخارف نباتية وهندسية. يرى فريق من الباحثين أن المنظر يمثل المعمودية، وفريق آخر يرى أنه يمثل قصة انتشال النبي موسى من الماء، وفريق ثالث يرى أنه حمام المسيح. ولكننا نرى أن المنظر هو تجسيد لطقس ديني لا يحدث إلا في الكنيسة القبطية يطلق عليه صلاة الحميم الأول (معروف بين العوام بصلاة التشت وأحيانا يسمى بالسبوع) وفيه أن أول حميم للطفل المولود يتم على يد كاهن في احتفال ديني بسيط، وهو موضوع غير وارد في الآثار، لكنه وارد كنص في المخطوطات [٤٠].

هوامش

(١) Messiha H.: A New Periodization in the History of Coptic Art. Second International Congress of Coptic Studies, Rome 1985.

(٢) Smith W, S.; The Art and Architecture of Ancient Egypt, Harmondsworth ,1981.

(٣) Hermena G.; Coptic Art (Bibliotheca Alexandrina. The Archaeology Museum). The Supreme Council of Antiquities, 2002, pp. 115-122.

(٤) Messiha, op. cit.

(٥) Hermena G.; Ibid. Gabra S. and Drioton E.; Peintures à fresques et scènes peintes à Hermmopolis, Le Caire 1954. Lefebvre G.; Le tombeau de Petosiris. vol. 1 1919.

(٦) Hermena G.; Ibid.

(٧) مسيحه، حشمت: مدخل إلى الآثار القبطية. القاهرة ١٩٩٢ . ص. ٣٥- ٣٨ .

(٨) Messiha, op. cit.

(٩) Badawy, A.; L' art copte les influences hellenistiques et romaines, Bulletin de l'Institut d' Égypte, XXXV, 1952-1953 .

باهور لبيب: العصور المسيحية الأولى، الفن القبطي، محيط الفنون. الجزء الأول، دار المعرفة ١٩٧٠م هدى رياض: الفن اليوناني حتى آخر العصر الهليسنتي والفن الأتروسكي والفن الروماني محيط النقوش – الجزء الأول، دار المعرفة ١٩٧٠م.

(١٠) Grüneisen, W. de ;Les caractéristiques de l'art copte, Florence, 1922.

(١١) Cramer, M.; Koptische Buchmalerei, Recklinghausen, 1964.

(١٢) Leroy, J.; Les Manuscrits coptes et coptes-arabes illustrés, Paris,1979 .

(١٣) صبحي شنوده: الأيقونة القبطية تاريخياً وعقائدياً – رسالة ماجستير – معهد الدراسات القبطية ١٩٨٨ .

سعاد ماهر وحشمت مسيحه: منسوجات المتحف القبطي، القاهرة ١٩٧٥ .

Labgen L.: The Icons. CGC, Musée Copte, Le Caire, 1994.

St. Antonius Kloster; Seminar-Vortäge. Kröfflbach.1994. (١٤)

Quibell J. E.; Excavations at Saqqara 1906-1907-1907-1908, Le Caire, 1908-1909. (١٥)

Clédat J.; Le monastère et la nécropole de Baouit, Mémoires de L'IFAO 111, Le Caire 1999.

Messiha H. : A. Ibid. (١٦)

Habib R.; The Coptic Museum A General Guide, Cairo 1967. (١٧)

Schafic Allam; Everyday Life in Ancient Egypt. Prism Archaeological Series, Cairo 1985. (١٨)

(١٩) محمد أنور شكرى: العمارة فى مصر القديمة. القاهرة، ١٩٧٠، ص. ٣٥٠ –٣٥: ٥٠ .

J. Boardman J. Döng W. Euchs and M. Hirmer; Art and Architecture of Ancient Greek. Lo0ndon 1957. (٢٠)

R. E. M. Wheeler, Roman Art and Architecture, London 1964. (٢١)

C. C. Walters; Monastic Archaeology in Egypt. England 1974. pp. 262-301. (٢٢)

Quibell J. E.; Ibid. (٢٣)

(٢٤) ألانافورا كلمة يونانية معناها يرفع أو يقدم. وعندما ترجم العهد القديم إلى اليونانية واستخدمت الترجمة السبعينية الكلمة ومشتقاتها للإشارة إلى ذبائح العهد القديم. ثم استخدمت فى كل صلوات الكنيسة منذ عهد الرسل بمعنى تقدمه. وعند حركة التعريب احتفظ الأقباط بالكلمة وكتبوها بحروف عربية بمعنى كلمة قداس. انظر كبرلس كبرلس: القداسات الثلاثة. طبعة أولى، القاهرة، ١٩٧٩، ص. ٢٠ . والأوانى التى يحفظ فيها عصير الكرمة الخاص بالقداسات تسمى أوانى انفورية . انظر الشكل.

Habib R.; Ibid. (٢٥)

(٢٦) كلمة قبطية بمعنى ساعة والكتاب الذى يحتوى على صلوات الساعات: باكر والثالثة والسادسة والتاسعة والغروب والنوم والستار ونصف الليل يسمى كتاب الأجبية.

(٢٧) كبرلس كبرلس (القس): القداسات الثلاثة. طبعة أولى، القاهرة، ١٩٧٩ . ص. ٢٩٨ .

(٢٨) جمال هرمينا: الرمزية القبطية. تحت الطبع.

(٢٩) غريغوريوس (أسقف البحث العلمى): الأعياد السيدية الكبرى، القاهرة، ١٩٨٣م.

Simaike, M . H . Catalogue of the Coptic and Arabic Manuscripts in the Museum and Coptic Patriarchate, I - II, Le Caire, 1939 - 42. (٣٠)

(٣١) سعاد ماهر وحشمت مسيحه: نفس المرجع السابق.

(٣٢) جمال هرمينا: آثار من كنيسة سمنود. موسوعة من تراث القبط، المجلد الثالث، (تحت الطبع).

Badawy, A.; Art copte, Les influences égyptiennes. le Caire 1949. (٣٣)

(٣٤) N. S. El Mankabady Heermena G.: Coptic Manuscript, Cairo 2000.

(٣٥) على رضوان (دكتور): مذكرات فى تاريخ الفن. كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٣م .

(٣٦) جمال هرمينا: الزخارف النباتية. فى المخطوطات القبطية من القرن الرابع حتى التاسع الميلادى - رسالة ماجستير غير منشورة ١٩٩٩، ص. ٥٧٦-٥٧٩ .

(٣٧) F. Cramer, ALT ÄGYPTISHE LEBNSZEICHEN, *Annales du service*, S. 251, fig, 3 und Taf. (0, Nr).

(٣٨) Simaike, M. H. Catalogue of the Coptic and Arabic Manuscripts in the Museum and Coptic Patriarchate, I - II, Le Caire, 1939 - 42.

(٣٩) Habib R.: Ibid.

(٤٠) مكتبة المحبة: صلوات الخدمات فى الكنيسة القبطية الأرثوذكسية. القاهرة، ١٩٧١، ص. ٧٤-٧٧ .

بيـــــان اللوحــــــات

رقم اللوحة

١ - كاريكاتير القط والفئران - المتحف القبطى.

٢ - كاريكاتير الفأر والقطط - نقلا عن شفيق علام - الحياة اليومية فى مصر القديمة.

٣ - تاج عمود من الأشكال التقليدية - المتحف القبطى.

٤ - تاج عمود غير تقليدى - المتحف القبطى.

٥ - إناء من الفخار ذو وجهين آدميين - المتحف القبطى.

٦ - قطعة حجر عليها منظر دخول المسيح أورشليم - غير تقليدى.

٧ - ورقة من مخطوط عليها منظر دخول المسيح أورشليم - شكل تقليدى.

٨ - ورقة من مخطوط عليها منظر حمل مذبوح ويسيل الدم منه - شكل غير تقليدى - الدار البطريركية.

٩ - قطعة من الحجر عليها منظر رجل يقع من على نخلة -المتحف القبطى.

١٠ - قطعة نسيج عليها لعبة (صلّح) المتحف القبطى.

١١ - حجاب كنيسة سمنود يزينه منظر الحية القديم.

١٢ - منظر حورس يطأ التمساح.

١٣ – ورقة من مخطوط قطمارس أسبوع الآلام عليه منظر حرف آلفا يأكل تمساحاً – المتحف القبطى.

١٤ – ورقة من مخطوط عليها منظر صراع الخير والشر، الحية والأسد – الدار البطريركية.

١٥ – قطعة من الخشب عليها منظر أسد يلتهم غزالاً – المتحف القبطى.

١٦ – قطعة من الخشب عليها منظر الآيل – المتحف القبطى.

١٧ – علامة العنخ المصرية – شكل تقليدى.

١٨ – علامة العنخ بشكل غير تقليدى نقلاً عن ماريا كرامر.

١٩ – بعض الأشكال الغريبة لقوى الشر من مخطوط قطمارس: أسبوع الآلام وسفر الرؤيا – المتحف القبطى.

٢٠ – أيقونة ذات وجوه غير آدمية – شكل غير تقليدى.

٢١ – قطعة من الحجر الجيرى عليها منظر الحميم الأول – المتحف القبطى.



لوحة رقم (١) كاريكاتير القط والفئران.

المتحف القبطى.



لوحة رقم (٢) كاريكاتير الفأر والقطط.

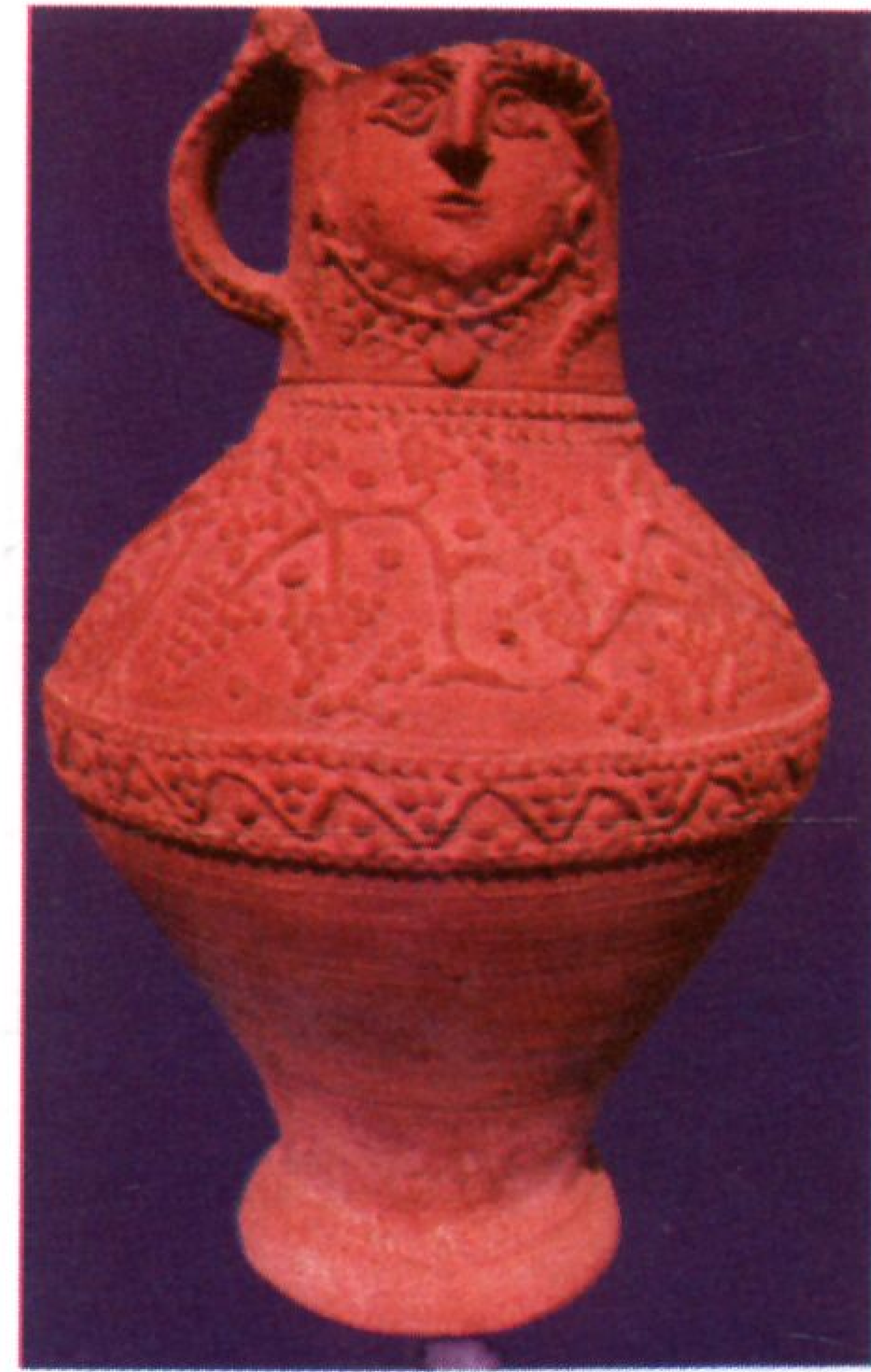
نقلا عن شفيق علام.



لوحة رقم (٣) تاج عمود من الطرز التقليدية.



لوحة رقم (٤) تاج عمود الطرز غير تقليدى.



لوحة رقم (٥) إناء من الفخار ذو وجهين آدميين.



لوحة رقم (٦) قطعة من الحجر عليها منظر دخول المسيح أورشليم. غير تقليدى.



لوحة رقم (٧ / أ) تاج عمود عليه منظر الحمل بالصورة التقليدية - المتحف القبطي القرن السادس الميلادى.



لوحة رقم (٧ / ب) ورقة من مخطوط مزينة بمنظر الحمل المذبوح، شكل غير تقليدى - الدار البطريركية.



لوحة رقم (٨) قطعة حجر عليها منظر رجل يقع من على نخلة.



لوحة رقم (٩) قطعة نسيج عليها لعبة صلح.



لوحة رقم (١٠) حجاب كنيسة سمنود يبين منظر الحية القديم.



لوحة رقم (١١) حورس يطأ التمساح.



لوحة رقم (١٢) ورقة من مخطوط قطمارس أسبوع الآلام عليه منظر حرف ألفا يأكل تمساح.



لوحة رقم (١٣) ورقة من مخطوط عليها صراع الخير والشر: الحية والأسد.



لوحة رقم (١٤) قطعة من الخشب عليها منظر أسد يلتهم غزالاً.



لوحة رقم (١٥) قطعة من الخشب عليها منظر الأيل.



لوحة رقم (١٦) علام العنخ المصرية بالشكل التقليدى على ورقة من مخطوطات الحامولى.



لوحة رقم (١٧) علام العنخ بشكل غير تقليدى.



لوحة رقم (١٨) منظر جديد للشيطان مخطوط قطمارس: أسبوع الآلام.



لوحة رقم (١٩) منظر الوحش - مخطوط سفر الرؤيا.



لوحة رقم (٢٠) منظر لإحدى قوى الشر مخطوط قطمارس أسبوع الآلام.



لوحة رقم (٢١) آيقونة ذات وجوه غير آدمية.

أدوات الزينة ومعدات التجميل القبطية

د. شيرين صادق الجندى

تعتبر أدوات الزينة ومعدات التجميل من أهم الأشياء التى حرصت المرأة على اقتنائها واستعمالها منذ أقدم العصور؛ لاسيما فى مصر القديمة واليونانية والرومانية، ولقد تعددت أشكالها وتنوعت أحجامها واختلفت المواد التى صنعت منها، وذلك وفقاً لأذواق الطبقات المختلفة فى المجتمع؛ فمتطلبات الطبقات الحاكمة والثرية كانت - ولا تزال بلا شك - تختلف عن مثيلاتها بالنسبة للطبقات المتوسطة والفقيرة. وتهدف هذه الدراسة إلى إلقاء الضوء على بعض أدوات الزينة ومعدات التجميل القبطية التى تزخر بها المتاحف الأثرية والفنية العالمية وذلك بغرض التعرف على الأساليب الصناعية والزخرفية المختلفة التى ظهرت عليها.

ويزخر المتحف القبطي بالقاهرة وغيره من متاحف أوروبا وأمريكا بكثير من أدوات الزينة ومعدات التجميل المصنوعة من الخشب والعاج والعظم والمعدن والزجاج، وهى فى شكلها العام بعيدة كل البعد عن مظاهر الترف والبهرجة والثراء، وذلك تمشياً مع روح هذا العصر الذى تميز بانتشار تعاليم الدين المسيحى والتى دعت إلى المزيد من الالتزام والاحتشام [1].

ويعتبر فن صناعة الحُلى من أقدم وأرقى فنون العالم، وكما كان الحال فى مصر القديمة[2]، تنوعت فى العصر القبطى أيضاً أدوات الزينة والحُلى كالأقراط والعقود والدلايات إلى جانب الأساور والخواتم والخلاخيل، وذلك لتزيين الأصابع والأيدى والأرجل، وبعض هذه الحُلى من الذهب والفضة أو البرونز[3]، والبعض الآخر من الأحجار الكريمة[4] ونصف الكريمة أو من الخرز.

بيد أنه قبل أن نتعرض لدراسة هذه الأدوات نود أن نشير إلى وجود نوعين من الحُلى فى مصر المسيحية: النوع الأول تغلب عليه مظاهر الثراء

تمشياً مع الطابع البيزنطى، والنوع الثانى تغلب عليه البساطة والبعد عن كل مظاهر الفخامة والبهجة[٥].

ولقد وصلت إلينا مجموعة كبيرة من الأقراط الذهبية والفضية[٦] والخواتم والأساور والدلايات التى عُثر عليها أثناء الحفائر التى أجريت فى منطقة الواحة البحرية[٧]، ويرجع أغلبها إلى القرن السابع - الثامن الميلادى[٨].

وتشهد بعض أشكال الحُلى المصنوعة من الذهب والفضة والبرونز على مهارة الفنان القبطى الذى سار فى بعض الأحيان على نهج أجداده المصريين[٩]، لاسيما فيما يختص بزخارف هذه الحُلى[١٠]. وبعضها - لاسيما الأساور - لازال يحمل بعض التأثيرات الهلينستية[١١].

ويتجلى اهتمام المرأة القبطية بأدوات الزينة فى استخدام العقود والقلائد المصنوعة من السلاسل الذهبية والفضية[١٢] والمزركشة بالخرز والأحجار الكريمة، وبعض هذه القلائد تم صنعه من العاج والعظم والقواقع والقيشانى الأخضر أو الزجاج الملون تقليداً لما أقبلت عليه المرأة فى مصر القديمة. وفى بعض الأحيان تكون هذه القلائد مزودة بدلايات دائرية الشكل عليها حفر لأشكال آدمية للسيدة العذراء والقديسين، أو أشكال الطيور والحيوانات والأسماك[١٣] أو زخارف هندسية[١٤].

ويتكون العقد غالباً من حبات صغيرة متصلة ببعضها. وهى إما من اللؤلؤ أو من الجواهر الأخرى. ويزخر المتحف القبطى بالقاهرة **Musée Copte du Caire** بمجموعة من العقود المصنوعة من العقيق الأحمر وخرز الزجاج[١٥]، بالإضافة إلى كثير من العقود والقلائد المزودة بدلايات، ومن ذلك ما يضمه نفس المتحف من قلادة مكونة من سلسلة ذهبية بها دلاية مرصعة باللؤلؤ وبعض الأحجار النفيسة ويرجع تاريخها إلى القرن الخامس الميلادى (اللوحة رقم ١)[١٦].

وفى ذات المتحف دلاية أخرى عاجية دائرية الشكل يزينها نقش نصفى لقديس وهو يصلى، فهو يُرى من وجهة أمامية رافعاً كلتا يديه إلى أعلى. وُتنسب هذه الدلاية إلى القرن الخامس – السادس الميلادى أيضاً(١٧) كما يحتفظ هذا المتحف بدلاية أخرى من الذهب بيضاوية الشكل، ترجع كذلك إلى نهاية القرن الخامس – بداية السادس الميلادى، وتتضمن زخرفتها موضوعاً دينياً يتمثل فى قيام السيد المسيح(١٨)، فهو يظهر من الأمام واقفاً ورافعاً يده اليمنى إلى أعلى وممسكاً بعلم فى يده اليسرى، وفى الجزء السفلى من الدلاية، نرى ثلاثة من الجنود الرومان من بينهم اثنان نائمان، وهم يرتدون الملابس العسكرية. والإطار الخارجي للدلاية تزينه زخارف هندسية بسيطة، وهو مكسور جزئياً فى الطرف العلوى الأيسر منه، وجميع الزخارف محفورة حفراً بارزاً (اللوحة رقم ٢) ومثل هذا الموضوع الزخرفى نراه على أيقونة من الخشب ترجع إلى عام ١٨٤٧م وهى أيضاً من معروضات المتحف القبطى بالقاهرة(١٩). وبنفس المتحف دلاية من الذهب على شكل صليب وهو غالباً الصليب القبطى، وقوام الزخرفة المحفورة عليه منظر للسيد المسيح ويحيط به مخلوقات أربعة ربما ترمز إلى كتبة الأناجيل الأربعة. وجميع الأشكال الآدمية تُرى من وجهة أمامية. وترجع الدلاية إلى القرن الخامس – السادس الميلادى أيضاً (اللوحة رقم ٣). بالإضافة إلى ذلك، يحتفظ نفس المتحف بدلاية أخرى تكسوها شرائط جلدية(٢٠). وفى المتحف المصرى بفلورانس **Musée Égyptien de Florence**، دلايتان صغيرتان من البرونز على هيئة صليب تنسبان إلى القرن الخامس الميلادى(٢١).

ويحتفظ متحف اللوفر فى باريس **Musée du Louvre à Paris** بمجموعة من الحبات الصغيرة، و يبدو أنها ليست كلها لعقد واحد، وعددها ما يقرب من أربعين. وعُثر على هذه الحبات داخل إناء صغير من الخزف، ومنها ما

هو دائرى ومنها ما هو بيضاوى أو متعدد الأضلاع. وأحجامها مختلفة وأنواعها أيضاً، فمنها ما هو من الزجاج الملون ومنها ما هو من الأحجار الكريمة ونصف الكريمة مثل اللازورد والعقيق والإيماتيست[٢٢]. وهذه الحبات تم اكتشافها فى منطقة الشيخ عُبادة Antinoë[٢٣] أثناء حفائر Al. Gayet التى أجريت فى محافظة المنيا بمصر الوسطى.

ولم يقتصر حُلى المرأة القبطية على ذلك فقط، بل اشتمل على الأقراط أيضاً، ويعتبر لبس القرط فى الأذن من العادات القديمة التى عرفها الشرقيون[٢٤]. وأمدنا هذا العصر بمجموعة كبيرة من الأقراط ذات الأحجام المتعددة والأشكال المتنوعة. ويأخذ القرط - عادة - شكل حلقة أو دلاية. والبعض على شكل عناقيد العنب التى تعتبر من أهم رموز السيد المسيح فى الفن القبطى والبعض الآخر على شكل أهلة وهو ما يزين آذان كثير من نساء الريف المصرى حتى الآن. ومن هذه الأقراط ما هو مزين ببعض أنواع الأحجار الكريمة كالعقيق وحبات اللؤلؤ والمرجان والإيماتيست[٢٥].

ومن أهم الأقراط المحفوظة فى المتحف القبطى بالقاهرة: قرطان من الذهب المصمت[٢٦] يُنسبان إلى القرن الرابع الميلادى. وعُثر عليهما عام ١٩٤٥ فى الواحة البحرية داخل إناء من الفخار لسيدة من سيدات الطبقة الأرستقراطية[٢٧]. وتضمنت مجموعة الحُلى أيضاً عقود وخواتم من البرونز وأساور وأقراط ذهبية أخرى[٢٨]، نفس الشكل، بالإضافة إلى عملة ذهبية نُقش عليها منظر نصفى للإمبراطور فالنس Valens (٣٦٤ - ٣٧٨م)، ويزين رأسه تاج من الجواهر الثمينة. ونقرأ على هذا الوجه أيضاً الشريط الكتابى التالى: DN Valens perf aug . ومن الجهة الأخرى، يظهر واقفاً ومتجهاً إلى اليمين، ويمسك بيده اليمنى مونوجرام السيد المسيح[٢٩]. ومثل هذه الأقراط كانت منتشرة منذ بداية القرن الثانى الميلادى على الأرجح حيث إنها وجدت فى بورتريهات المومياوات Portraits de Fayoum التى رسمت على الأقمشة

والأخشاب المؤرخة أيضاً من هذا القرن[٣٠]. ومن بين مجموعات المتحف القبطي أيضاً مجموعة من الأقراط الذهبية على شكل أهلة تزينها صفوف من المثلثات الصغيرة[٣١]، وهي ترجع إلى القرن الخامس - السادس الميلادي.

وفي متحف اللوفر، مجموعة أخرى من الأقراط الفضية[٣٢] تنسب إلى القرن الرابع - الخامس الميلادي. وأحد القرطين مفتوح، وكلاهما يتكون من حلقة كبيرة بها شكل بيضاوي تتدلى منه خمس سلاسل طويلة: أربعة منها تنتهي بدوائر، والخامسة تنتهي بصليب؛ غالباً هو الصليب القبطي[٣٣]. ومثل هذا الشكل من الأقراط كان شائعاً استخدامه في الإمبراطورية الرومانية[٣٤].

وعرفت المرأة القبطية أيضاً استعمال الخواتم لتزيين أصابع اليد. واتسع استخدام الخواتم الذهبية والفضية المزينة بالفصوص والأحجار الكريمة لاسيما في الأوساط الأرستقراطية. ويحتفظ المتحف القبطي بالقاهرة بخاتم ذهبي يزينه فص من المرجان الأحمر ويظهر عليه رسم لحيوان. وعلى خاتم آخر من الفضة محفوظ حالياً في نفس المتحف ويرجع إلى القرن الرابع - الخامس الميلادي، نرى الإلهة إيزيس **Isis** جالسة وبجانبها مقعد صغير، وتُرى من وجهة جانبية وهي تحمل الإله حربوقراط **Harpocrates**، ونرى أيضاً نقشاً لصليب صغير هو صليب القديس اندراوس **Andreas**[٣٥]، بالإضافة إلى عنصر زخرفي نباتي وشكل حيوان. وظهور مثل هذين الإلهين إنما هو انعكاس لتأثير الحضارة المصرية القديمة، وقد وُجد نفس المنظر على خاتم آخر يرجع إلى القرن الأول - الثاني الميلادي، وهو حالياً من معروضات متحف برلين **Musée de Berlin**[٣٦]. كما توجد خواتم أخرى من العاج والبرونز في متاحف أوروبا، وربما كانت لسيدات الطبقات الوسطى والشعبية، وترجع كلها إلى القرن الخامس الميلادي[٣٧]. ومن أمثلة هذه الخواتم البرونزية ما

هـو مـحـفـوظ حـاليـاً في المتحـف المصرى بفلورانـس، ومنهـا مـا تزينـه أشكال الصلبـان، ومنهـا مـا هـو مـزوَّد بفـصـوص، وعُـثـر عليـهـا كلهـا في كـوم أبـو السـعد في منطقـة الشـيخ عُبـادة[٣٨].

والحديث عن أدوات الزينـة والحُلى يُحتـم علينـا الإشـارة إلى الأسـاور التى حظيت باهتمام المرأة القبطية لتزيين معصـم اليـد، وقـد كانت من المعـادن الثمينـة كالذهـب والفضـة[٣٩]، أو من البرونـز والحديـد والنحـاس، وهى في أغلبهـا على شـكل ثعبـان تـأثـراً بالحضـارة المصريـة القديمـة. كمـا وُجـدت بعـض الأسـاور المصنوعـة من العـظـم والعـاج، وربمـا كـانت هـذه من حُـلى نسـاء الطبـقـات الفـقـيـرة. ويشـهـد على ذلك مـا أمـدنـا بـه هـذا العـصـر من الأسـاور الفـضـيـة والبرونزيـة والنحاسية التى توجـد حاليـاً بالمتحـف القبطـى بالقاهـرة، وهـى ترجـع إلى القـرن الخـامـس – السـادس الميـلادى. وبهـذا المتحـف أيضـاً إسـورة من العـاج أو العظـم أو السـن ترجـع إلى القرن الرابـع الميـلادى[٤٠]. بالإضـافـة إلى إسـورة أخـرى من الفضـة تنتهى من الناحيتين برأسـى ثعبـان[٤١].

ويضـم متحـف اللوفر بباريس بين مقتنياتـه إسـورتين من الحديـد المرصـع بالنحـاس الأصفـر ويرجـع تاريخهمـا إلى القـرن الرابـع – الخامـس الميـلادى[٤٢]. وتتكـون كل إسـورة من جـذع يتـخـلله على مسـافـات مـتـسـاوية أربـع جـامـات زخارفهـا محفـورة حفـراً غـائـراً وتتضمـن رسـوماً لقديسـين فرسـان يمتطـون الجيـاد، وهـو منظـر زخرفى شـائع في الفن القبطـى، يذكرنـا بأسـطورة انتصـار الإلـه حورس **Horus** على الإله ست **Seth** في مصـر القديمـة؛ أى انتصـار الخيـر على الشـر. ويبدو أن الفنان أراد هنا أن يعبر بهذا الموضوع الزخرفى عن انتصار الكنيسة أو الديانة المسيحية على جميع الأديان الوثنية التى وجدت من قبل. والكتابات المحـفـورة على الجـذع تتـضـمـن بدايـة المزمـور رقـم ٩١ من الكتـاب المقـدس أوالمزمـور ٩٠ من النسـخة السـبعينية[٤٣] "*السـاكن فى سـتر العلـى*"[٤٤]. ويحتفـظ نفـس المتـحـف بمثـال آخـر لإسـورتين من الحـديـد عليـهـمـا بقـايـا صـدأ

وشـقوق(٤٥). وفى المتحـف المصـرى بفلورانـس أيضـاً توجـد مجمـوعة أخـرى من الأسـاور البرونـزية وهـى ذات مقاييس مختلفـة(٤٦).

ولم يقتصـر اهتمـام المرأة القبطيـة بأدوات الزينـة على ما سـبق ذكـره فقـط، بل وصـل إلى حـد اسـتعمـال الخلاخيـل التى تُعـد من أهـم قطـع الحُـلى التى حظيت باهتمامهـا لتزييـن الأقـدام. وصُـنع أغلبهـا من الفضـة والبرونـز، ومعظـم مـا وصلنـا منهـا عُثـر عليـه فى الحفـائـر التى أجرتهـا هيئـة الآثـار فى واحـة الخارجـة، وكلهـا ذات أحجـام ضخمـة بدائيـة وخشـنة الصـنع(٤٧). ورغـم أننـا لا نكـاد نعـرف شـيئاً واضحـاً عن زخارفهـا إلا أنـه بالإمكـان التعـرف على بعضهـا من خـلال بعـض الأمثـلة المحفوظـة حاليـاً فـى المتحـف القبطـى. فهنـاك خلخـال تزينـه الدوائـر المتداخـلة على حافتـه الخارجيـة، أمـا الحافـة الداخليـة فهـى غُفـل من الزخرفـة، ويرجـع تاريـخ الخلخـال إلى القـرن الرابـع الميـلادى.

وكشـفت الحفائـر أيضـاً عن بعـض الصناديـق والعُـلب الخشـبية والعاجيـة الصـغيرة التى كـانت من أهـم مـقتنيـات المرأة القبطـيـة لحـفـظ الحُـلى وأدوات الزينـة الخاصـة بهـا؛ شـأنها فى ذلك شـأن نظيرتهـا فى مصـر القديمـة، وهـو ما تشهد به صناديق أدوات الزينة المعروضة فى المتحف المصرى بالقاهـرة **Musée Officiel Égyptien du Caire**(٤٨).

أمـا فيمـا يتعـلق بزخارف الصناديـق التى يزخـر بهـا المتحـف القبطـى بالقاهرة، فهـى متنوعـة، وبعضهـا يحمـل التأثيـرات الهلينسـتية(٤٩)، فعلى صنـدوق خشـبى صغيـر الحجـم تتمثـل الزخـرفة البارزة التى تزينـه فى نقـش بارز لسـيدة واقـفـة تنظـر إلى أقصـى اليسـار بينمـا تمسـك بيـدها إكليـلاً نبـاتيـاً ويظهـر أسـفل قدميهـا فى أقصـى اليسـار عنصـر نباتى آخـر غيـر واضـح المعـالم. وجميـع العنـاصر منفـذة على أرضيـة غُفـل من الزخـرفة، ويرجـع هـذا الصنـدوق إلى القـرن الثالث الميـلادى غالبـاً(٥٠).

وبنفس المتحف بعض الحشوات العاجية، وهي جزء من صندوق آخر لحفظ أدوات الزينة، وتنسب إلى القرن السادس الميلادى، ونرى عليها نقشاً لسيدتين فى وجهة أمامية، وتقف كل واحدة منهما داخل مقصورة يحيط بها عمودان يعلوهما عقد صغير نصف دائرى تتدلى من خلفه ستائر مفتوحة(٥١) (اللوحة رقم ٤).

ولعله من الطريف أن نشير فى ختام الحديث عن الحُلى وأدوات الزينة إلى أن اهتمام المرأة بالتزيين والتجميل والأناقة وصل إلى حد الاهتمام بتزيين الأحذية، فلقد أولت المرأة فى هذا العصر عناية كبيرة لأحذيتها، وهو ما يدل عليه زوج من الأحذية الجلدية عُثر عليه فى مقبرة من مقابر إخميم(٥٢) بالقرب من سوهاج، ويتميز بما عليه من زخارف منقوشة وملونة ومموهة بالليقة الذهبية (٥٣)، وهذا الحذاء الذى ينسب إلى القرن الرابع - الخامس الميلادى والمحفوظ حالياً فى المتحف القبطى بالقاهرة يُذكرنا بزوج آخر من الجلد تزينه حلقات صغيرة ذهبية يرجع إلى القرن الثانى - الثالث الميلادى، وعُثر عليه فى حفائر **Al. Gayet** عام ١٩٠٣م فى منطقة الشيخ عُبادة، وهو حالياً من مقتنيات متحف اللوفر بباريس(٥٤).

بقى أن نشير فى النهاية إلى بعض التحف الفنية التى توضح لنا إلى أى مدى كان اهتمام المرأة القبطية بأناقتها وهندامها وجمالها رغم أنه لم يصل إلينا من هذا العصر إلا القليل من هذه التحف. ففى متحف الإسكندرية القومى **Musée National d'Alexandrie** تمثال نصفى من الجص الملون لسيدة فى كامل زينتها وأناقتها، فالأصابع تزينها الخواتم، والأيدى تزينها الأساور، ويرجع تاريخ هذا التمثال إلى القرن الثالث الميلادى(٥٥)، وقد كان من مقتنيات المتحف القبطى بالقاهرة (اللوحة رقم ٥). ويتشابه هذا التمثال مع بعض أقنعة المومياوات المحفوظة حالياً فى متحف اللوفر بباريس(٥٦). وهناك تمثال آخر كامل من الحجر لفتاة شابة ممتلئة الجسم. وهى ترتدى ثوباً طويلاً من

قطعــة واحــدة بدون أكـمــام، ويزيــن الصــدر صليب صــغيــر يونانى، ويحـيـط بالخصــر حـزام من الجلد المضـفر، ويلاحــظ أن الذراع الأيســر للتمثــال مكســور. ويرجــع تاريــخه إلى القــرن الرابــع الميــلادى[٥٧] .

ومتحــف اللوفر بباريس - شأنه شأن المتحف القبطي بالقاهرة - غنــى بما فيــه من تماثيــل تعكــس لنــا شـغف المرأة بالتزييــن والتجميــل، ومن ضـمــن معروضاته تمثــال صغير من البرونــز[٥٨] لســيدة عاريــة تبـدو وكأنهــا تقــوم بتمشــيط شــعرها، فهــى ترفــع ذراعيهــا إلى أعلى وتمســك بيــدها اليســرى مشــطاً مكــوناً من صــفين من الأســنان، وتنظــر إلى يدها الأخرى المكســورة، ويبــدو أنهــا كانت تمســك بمرآة؛ فـمـلامــح الوجــه تعـكس لنــا مـشــاعـر الثـقــة بالنفــس والرضــا والســرور عن الصــورة التى كــانت يجب أن تنبـعث من المرآة. ونلاحظ أن وجــه الســيدة ممتلىء والشــعر مســدل بتلقائيــة، والذراعيــن تزينهمــا الأســاور، وتفاصــيل الجســم غيــر متناســبة مع بعضــهـا البعــض[٥٩]. وتقـف الســيدة على قــاعدة مســطحة ومربعــة، وإحــدى القدميــن خارجــة عن هــذه القاعــدة[٦٠]. ويُذكرنــا هــذا التمثــال بالتماثيــل الأربعــة البرونــزية الصـغيــرة للإلهــة أفروديت **Aphrodite** إلهــة الحب والجمــال فى العالم اليونانى القديــم، والمحفوظــة حاليــاً فى متحــف اللوفر بباريس، فهـى تُــرى واقـفــة تتزيــن ويحـيـط بهــا بعض الأشــكال الآدميــة الصـغيــرة التى تحمــل فى أيديهــا تيـجــاناً وآلات مـوســيقـيــة، وترجــع هــذه التمــاثيــل إلى القــرن الرابــع الميــلادى[٦١].

ومثلمــا نالت معــدات التجميــل عنايــة واهتمــام المرأة فى مصــر القديمــة[٦٢] فقــد شـهــدت أيضــاً عنايــة فائقــة من قبل نظيرتــها القبطـية؛ وتشــهد بذلك تلك المجمــوعات الكبيــرة والأشــكال المختلفــة التى كشـفت عنهــا الحفائــر. و يأتى دور معدات التجميــل مكمــلاً لأدوات الزينــة ســابقة الذكــر كمــا كــان الحــال فى مصــر القديمــة[٦٣]. وتعـتـبــر المكــاحل[٦٤] فى مـقـدمــة هــذه المعدات حـيث إنهــا كــانت مخصـصــة لحفــظ الكحل[٦٥] الأسـود والذى زاد انتشاره، واتسـع اسـتخدامه فى

هذا العصر لتزجيج الحاجبين أو لتجميل الرموش أو لتزيين العينين لكى تأخذ شكلاً أشبه باللوزة، كما يظهر فى التصاوير والرسوم الجدارية فى الكنائس والأديرة المختلفة. وفى بعض الأوقات كانت تطلى به الأجفان لإظهار العين أكثر اتساعاً وجمالاً[٦٦].

وفى مصر القديمة، كانت المكاحل على هيئة أعمدة ذات تيجان نباتية متفتحة فرعونية الطراز أو على هيئة آلهة كالإله بس **Bes** وغيره من الآلهة التى عبدت فى مصر القديمة[٦٧]. وكانت المكاحل تُصنع من الغاب الطبيعى[٦٨]. أما عن المكاحل التى استمرت عناية المرأة القبطية بها، فقد تنوعت أشكالها ما بين أسطوانية بدون قاعدة أو لها قوائم على هيئة أرجل، وُصنعت أغلبها من مواد مختلفة كالعظم والعاج والزجاج[٦٩] والخشب[٧٠]. بالإضافة لذلك، استخدم الكحل على نطاق واسع أيضاً لما له من خواص شافية لأمراض العيون كما يظن البعض [٧١].

وأغلب المكاحل التى وصلت إلينا من هذا العصر عُثر عليها فى مقابر الشيخ عُبادة ، وتتنوع زخارفها ما بين أشكال حيوانية ورسوم طيور وما بين زخارف نباتية وهندسية بالإضافة إلى أشكال الصلبان والبعض منها غُفل من الزخرفة، ومن الطريف أن بعض هذه المكاحل يحتفظ بداخله حتى الآن ببقايا الكحل[٧٢]. ومن أمثلة هذه المكاحل، مكحلة من خشب الأثل[٧٣] (**Tamarix sp.**) [٧٤] موجودة حالياً فى متحف اللوفر بباريس (اللوحة رقم ٦). وتتمثل زخرفتها فى شكل سيدة تقف بين عمودين على قاعدة ترتكز على أربعة قوائم وهى الإلهة جايا **Gaya** [٧٥] إلهة الأرض الزراعية عند اليونانيين فى العالم القديم. ونلاحظ أن تسريحة شعرها تأخذ شكل زخارف نباتية، وهى ترتدى رداءً طويلاً ذا أكمام واسعة وطويلة يعلوه رداء آخر طويل يذكرنا بطراز الملابس الرومانية لما فيه من طيات كثيرة. وبداخل البدن الاسطوانى للمكحلة، نجد حتى الآن بقايا ثانى كبريت الرصاص (**Galène**)[٧٦] وكان يجب أن

يكون بداخله مسحوق رمادى أو أسود اللون[٧٧]. وقد ساعد أسلوب حفر طيات الملابس على تأريخ المكحلة بعد مقارنتها فى بعض الأحيان بمنتجات المناطق الواقعة فى حوض البحر المتوسط والتى ترجع إلى القرن الخامس - السادس الميلادى[٧٨]. وهناك أمثلة أخرى لهذه المكحلة محفوظة حالياً فى جامعات هايدلبرج **Heidelberg** ومايتس **Maïence** بألمانيا حيث تظهر عليها أشكال آلهات أخريات أو راقصات أو رسوم طيور[٧٩]. ونود أن نشير إلى أن منظر الإلهة جايا يظهر أيضاً بصورة مألوفة على المنسوجات والمنحوتات الحجرية المحفوظة حالياً فى كل من المتحف القبطى بالقاهرة ومتحف الإرميتاچ بلينينجراد **Musée de l'Ermitage**[٨٠].

وبالمتحف القبطى بالقاهرة مكحلة أخرى من الخشب[٨١] ترجع إلى نهاية القرن الرابع - بداية الخامس الميلادى، وتتكون من بدن بيضاوى الشكل يرتكز على قاعدة مربعة تحملها أربعة قوائم مسحوبة الشكل تزينها زخارف على هيئة أشرطة. وتظهر على هذا البدن بعض الخطوط المائلة المنفذة بطريقة الحز لتقسمه إلى ثلاثة أجزاء. وعلى الجزء الأسفل نرى ثقوباً وشروخاً، وعلى الجزء الأوسط، توجد خطوط عريضة مائلة ومتوازية، أما الجزء العلوى فتظهر عليه من الجانبين بقايا مقبض مفرغ وشكل صليب هو صليب القديس اندراوس X وربما كان هذا الشكل هو اختصار لاسم السيد المسيح باللغة اليونانية Χριστως. وعلى حافة المكحلة نرى خطين متوازيين، وقطر الحافة أصغر من قطر البدن. وغطاء المكحلة لم يُعثر عليه عند اكتشافها (اللوحة رقم ٧).

ويحتفظ متحف اللوفر بباريس أيضاً بآنية صغيرة أو علبة من خشب الأثل أيضاً كانت من قبل فى متحف **Guimet** بفرنسا، وتنسب إلى القرن الثالث - الرابع الميلادى. وهى دائرية الشكل، صغيرة الحجم، غُفل من الزخرفة. وتتكون من البدن والغطاء الذى يعلوه مقبض دائرى صغير فى الوسط. وتظهر

الثقوب فى مناطق متفرقة من العلبة التى ربما كانت مخصصة لحفظ الكحل أو الدهون[٨٢]. وتجدر بنا الإشارة إلى أن مثل هذه العُلب الدائرية أو الأسطوانية صغيرة الحجم كان شائعاً استخدامها عند قدماء المصريين لذات الغرض، وكانت لها أغطية بنفس الشكل[٨٣] (اللوحة رقم ٨).

وأمدتنا الحفائر بعُلبة أخرى خشبية صغيرة أسطوانية الشكل وترجع إلى نفس القرن. والبدن خالٍ تماماً من الزخرفة إلا من خطين ضيقين دائريين ومتوازيين فى أعلاه، وتم تنفيذهما بطريقة الحز. وتظهر آثار الألوان وبعض الشروخ والكسور على البدن والحافة الخارجية العليا، والغطاء لم يُعثر عليه أيضاً[٨٤]. وهذه العُلبة محفوظة حالياً فى المتحف القبطى بالقاهرة (اللوحة رقم ٩). ومن العُلب الغُفل من الزخرفة التى وصلتنا من هذا العصر أيضاً، لدينا فى ذات المتحف علبة صغيرة من الخشب تنسب أيضاً إلى القرن الثالث – الرابع الميلادى، ولكنها فى حالة سيئة من الحفظ مقارنة بما قبلها، ونلاحظ التغير الذى طرأ على لون الخشب فى أماكن متفرقة منها. والبدن خالٍ تماماً من الزخرفة، وغطاؤها مفقود[٨٥] (اللوحة رقم ١٠).

ومن مجموعات المتحف القبطى بالقاهرة أيضاً مكحلة اسطوانية الشكل ترجع إلى القرن الخامس – السادس الميلادى وهى من الخشب أيضاً[٨٦]. وترتكز المكحلة على قاعدة صغيرة خالية من الزخرفة يعلوها بدن مقسم إلى ثلاث مناطق متوازية. الجزء السفلى منه تزخرفه، بالتتابع وبالتبادل، أشكال صلبان يونانية صغيرة وخطوط أفقية متوازية داخل مناطق مربعة الشكل. ويفصل بين هذا الجزء والجزء الأوسط حافة دائرية عريضة وبارزة لا تظهر عليها أية آثار لزخرفة سابقة، ونرى بعد ذلك أشكال طيور من وجهة جانبية وهى تتجه فى تتابع إلى اليسار وقد صُفت داخل مناطق مستطيلة الشكل تقريباً. أما الجزء العلوى فتزينه أشكال حيوانات ربما كانت أسوداً وغزلاناً تلتفت برأسها إلى الخلف، وتظهر أيضاً هى الأخرى من وجهة

جانبيــة متجهة إلى اليســار. وجميــع الزخارف حفـرت حفـراً بارزاً على أرضيــة خاليــة تماماً من الزخرفــة. وغطــاء المكحــلة مفقــود وفتحتهــا العلويــة تظهــر بهــا الشــروخ (اللوحــة رقــم ١١).

وإذا كانت جميــع المكاحل التى سبقت الإشــارة إليهــا من الخشــب المحــفور، فلقــد وصلنــا من هــذا العصــر مكحــلة من خشــب الخرنوب[٨٧] **(Ceratonia siliqua leguninosae)** [٨٨] المطلى. وهى حاليــاً فى متحــف اللوفر بباريس وترجــع إلى القــرن الســادس – الســابع الميلادى، وهى اسطوانيــة البــدن، وتزينهــا خطــوط عرضيــة متــوازيــة ذات ألــوان لامعــة كالأحمــر والأخضــر الداكــن. وغطــاء المكحلة مزود بمقبــض دائــرى صغيــر، وهـــى فى حــالة جيـــدة من الحفـــظ وعُثــر بداخلهــا على بقايــا الرصاص (اللوحــة رقم ١٢). ومن بين مقتنيــات المتحــف القبطــى بالقاهرة، آنيــة من العــاج لحــفـظ الكحــل تنســب إلى القــرن الرابــع الميــلادى، وقــد عُثــر معهــا على الغطــاء الخــاص بهــا وكان يســتعمل كمرود أيضــاً[٨٩]. والمكحــلة ذات بــدن دائــرى يعلـــوه رقبـــة اســـطوانية خــاليــة من الزخـرفـــة، أمــا البــدن فتزينــه بعــض الزخــارف الهندسيــة البســيطة كالدوائــر المتصــلة، وتظهــر عليــه بعض الخطــوط المتوازيــة أيضــاً لتقســمه إلى ثلاثــة أجــزاء (اللوحــة رقــم ١٣).

ويعــتبــر المــرود مــن أهــم ملحــقــات المكــاحل وقــد كــان يُصنــع مــن نفس مــواد المكحــلة أو مــن مــواد أخــرى. والمرود هــو الأداة التى يتــم انغماســها بداخــل المكحــلة وذلك بعــد أن تُبــلل بالماء بهــدف تسهيــل اســتخدامهــا واستخدام مــا يعــلق بهــا من الكحــل. وتجــدر الإشــارة إلى أن المراود كــانت من ضمــن أدوات التجــميل التى اســتعملتهــا المرأة على نطــاق واســع فى مصــر القديمــة أيضــاً[٩٠]، وكان المرود يتكون من جــذع طويــل ينتهــى بطــرف مــدبب من جهــة وبرأس دائــرية من الجهــة الأخــرى. ولقــد وصل إلينــا العــديــد من المراود المصنوعــة من الأبنوس والعــاج والخشــب، وكلهــا تم العُثــور عليهــا فى مقــابــر الشـــيخ عُبـــادة وتنـــوعت

زخارف رؤوسها ما بين تماثيل طيور وحيوانات وما بين زخارف نباتية وهندسية(٩١).

ويضم متحف اللوفر بباريس بين معروضاته مرودين من العظم(٩٢) يُنسبان إلى القرن الرابع - الخامس الميلادى. وكل منهما يتكون من المقبض والساق أو الجذع، الأول قصير وبدون زخرفة، والثانى ينتهى من أعلى برأس آدمية تحمل تأثير الحضارة المصرية القديمة، وهذه المراود على ما يبدو كانت أيضاً بمثابة أغطية لبعض المكاحل.

ولا يفوتنا الحديث عن القارورات والقماقم(٩٣)، أو تلك الأوانى الصغيرة التى صُنعت فى هذا العصر لحفظ الدهون والعطور(٩٤) التى حرصت المرأة على استعمالها منذ أقدم العصور استكمالاً لأناقتها لاسيما فى مصر القديمة (٩٥). فلقد كان لقدماء المصريين شهرة واسعة فى مجال صناعة العطور(٩٦) وسائر أنواع الطيب(٩٧)، ولذلك لم يكن غريباً أن يبرع الأقباط أيضاً فى تحضيرها وصناعتها. ويُؤكد لنا هذا ما وصلنا من أوان صغيرة الحجم دقيقة الصنع من العاج والعظم والخشب والمعدن والزجاج بما يتماشى مع احتياجات كل الطبقات(٩٨).

وفى متحف اللوفر بباريس نماذج متعددة لهذه القماقم والأوانى المخصصة لحفظ الدهون والعطور(٩٩) بالإضافة إلى مجموعة أخرى من القنينات الصغيرة التى تعتبر من أهم أدوات التجميل فى الفن القبطى وهى من الزجاج، فهو مادة تناسب احتياجات الطبقات الشعبية نظراً لعدم ارتفاع ثمنها، ولذلك استخدمت على نطاق واسع منذ العصر الرومانى وحتى الفتح العربى لمصر عام ٢١ هـ/ ٦٤١-٦٤٢م. والبعض منها تم العثور عليه فى منطقة الشيخ عُبادة وربما كان لها استعمال دينى أيضاً. وخلوها من الزخرفة يجعل تأريخها من الأمور الصعبة. على أن أقدمها يُؤرخ من القرن الرابع الميلادى. وهى تتشابه مع مجموعات أخرى إسلامية الطراز تم اكتشافها فى الفسطاط Fustat(١٠٠).

ومن بين مقتنيات المتحف القبطى بالقاهرة، إناء صغير من الخشب لحفظ الدهون والعطور ويرجع إلى القرن الخامس الميلادى، ويزين غطاءه شكل لنسر يهاجم ثعبانًا بالإضافة إلى سلسلة متعاقبة من الوريدات حُفرت داخل الإطار الخارجي الذى يحيط بالزخارف المحفورة حفراً بارزاً(١٠١). ويعتبر النسر فى الفن القبطى رمزاً للقديس يوحنا **Saint Jean** وهو أحد كتبة الأنجيل الأربعة. وبصفة عامة، يعتبر النسر رمزاً للقوة والعلو والرفعة والسمو ويتكرر ظهور شكل النسر على كثير من الحشوات الخشبية وقطع النسيج والمنحوتات الحجرية والجيرية القبطية. ويرمز الثعبان فى الفن القبطى إلى الشيطان وكان رسمه ونقشه شائعاً على كثير من التحف الأثرية التى تم اكتشافها فى المقابر والمعابد المصرية القديمة.

وفى المتحف القبطى بالقاهرة أيضاً قمقم من النحاس عُثر عليه **G. Maspero** عام ١٨٨٥ فى طيبة **Thèbes** ويرجع تاريخه إلى القرن الرابع – الخامس الميلادى. وقوائم القمقم على هيئة تماثيل كلاب عددها أربعة، وتُرى من الجانب ورؤوسها ملتفتة إلى الأمام. وبدن القمقم أسطوانى وتظهر عليه بعض العناصر الزخرفية المعمارية، فنرى رواقاً به أربعة أعمدة صغيرة يتخللها فى المنتصف أشكال آدمية لموسيقيين عراة واقفين فى وجهة أمامية. أحدهم يلعب المزمار والآخر يبدو وكأنه كان يمسك ما يشبه الصفارة فى يده، أما الثالث والرابع فيمسكان الدف والصناجات. وأعلى البدن يظهر إطار بارز من الحبات الصغيرة ليزين الحافة الخارجية العليا. ورقبة البدن خالية من الزخرفة، أما حافتها العليا فهى أكثر اتساعاً، ونجد عليها إطاراً من الحبات الصغيرة أيضاً. ونلاحظ بقايا المقبض على الحافة، والغطاء غير موجود ويبدو أنه كان دائرياً أو مقوساً وكان يعلوه طائر(اللوحة رقم ١٤). وعلى قمقم آخر مماثل له عُثر عليه فى طيبة أيضاً، نرى منظر راقصات يلعبن الجلجليات بدلاً من منظر الموسيقيين(١٠٢). ويعتبر منظر الراقصات والموسيقيات من المناظر التى تكررت بكثرة على المنسوجات القبطية وعلى بعض الحشوات الخشبية.

كما شاعت هذه الأشكال الآدمية أيضاً على كثيرة من الأطباق الخزفية ذات البريق المعدنى وكذلك على الألواح الخشبية الفاطمية المحفوظة حالياً فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة.

وقد استخدمت الملاعق الخشبية والعاجية الصغيرة فى بعض الأحيان كمغرفة عند استخدام العطور وسائر أنواع الطيب[١٠٣] والكحل أيضاً[١٠٤]. ويوجد بالمتحف القبطى بالقاهرة ملعقة خشبية صغيرة ربما ترجع إلى القرن الرابع الميلادى، وهى فى شكلها العام قريبة الشبه من مفتاح الحياة "عنخ" الذى يعد من أهم مميزات الحضارة المصرية القديمة. والملعقة بيضاوية ومجوفة تجويفاً خفيفاً ولها ذراع طويل ورفيع يأخذ فى الاتساع كلما اتجهنا إلى أسفل، ويُعتقد أنها استعملت فى أغراض التجميل وربما كانت تستخدم أيضاً فى الطقوس الكنسية[١٠٥] (اللوحة رقم ١٥). وفى متحف اللوفر بباريس ملعقة أخرى خشبية تنسب إلى القرن الرابع - الخامس الميلادى، وذراعها ينتهى بشكل صليب فاقد لأحد أضلاعه[١٠٦].

وعند الحديث عن أدوات التجميل، يجب الإشارة إلى المشابك والأمشاط[١٠٧] التى أقبلت عليها المرأة القبطية لتصفيف وتجميل شعرها. ولقد كان استعمال المشابك معروفاً فى مصر القديمة أيضاً حيث يزخر المتحف المصرى بالقاهرة بمشابك تزين رؤوسها أشكال الطيور والحيوانات[١٠٨]. وتعتبر مشابك الشعر التى استعملتها المرأة القبطية من أهم مجموعات متحف اللوفر بباريس ورؤوسها تزخرفها الزخارف المحفورة أيضاً. وعلى أحد هذه المشابك وُجدت بعض البقع السوداء، والمشبك من العظم وعُثر عليه فى منطقة الشيخ عُبادة، ويتكون من مقبض علوى وجذع طويل ممتد إلى أسفل بتدبيب. ويعتقد البعض أنه يرجع إلى القرن الثالث الميلادى[١٠٩].

ويبدو أن استعمال الأمشاط كان شائعا عند قدماء المصريين لتمشيط وتصفيف الشعر[١١٠]. ويزخر المتحف القبطى بالقاهرة أيضاً وبعض المتاحف

الأوروبية بأشكال وأحجام متنوعة من هذه الأمشاط المحفورة حفراً بارزاً أو غائراً والمزينة بأشكال الطيور والحيوانات المحورة عن الطبيعة والدوائر المتداخلة والصلبان والأشكال النباتية والهندسية البسيطة. ومعظم هذه الأمشاط مستطيلة الشكل ولها جهتان: الأولى بها أسنان حادة رفيعة وضيقة، أما أسنان الجهة الثانية فهي قوية سميكة وواسعة. وجميع الأسنان مدببة، ولكن عددها يختلف من جهة إلى أخرى ومن مشط إلى آخر. ويفصل بين الجهتين جزء أوسط تغطيه من الناحيتين الزخارف المحفورة حفراً بارزاً أو غائراً أو المحزوزة أو المفرغة. وبعض هذه الأمشاط التي صنعت من العاج أو من الخشب في حالة جيدة من الحفظ والبعض الآخر في حالة يُرثى لها[١١١]. وربما استعمل الرهبان مثل هذه الأمشاط في الأديرة[١١٢]. ومجموعة كبيرة منها وصلتنا من مقابر الشيخ عُبادة، ويُعتقد أيضاً أنها كانت توضع فوق صدر المتوفى[١١٣]. كما يرى البعض كذلك أنها كانت من ضمن الهدايا المتبادلة في المناسبات الاجتماعية المختلفة كالزواج وغيره[١١٤].

ويُعتبر المشط العاجي المحفوظ حالياً في المتحف القبطي بالقاهرة من أروع وأهم التحف الفنية التي وصلتنا من هذا العصر نظراً للمناظر الدينية الهامة التي تزين الجزء الأوسط منه على كلا الوجهين[١١٥]. وقد عُثر عليه في دير أبو حنس **Couvent de Abou Hinnis**[١١٦] في شرق ملوي، ويرجع إلى القرن السادس الميلادي. وعلى الوجه الأول، نرى السيد المسيح على ظهر آتان[١١٧] أو جحش ابن أتان داخل إكليل نباتي يمسك به ملاكان طائران. وهناك رأي يقول إنه قديس على حصان، وهذا الرأي خاطئ، فالواقع أن جميع العناصر الزخرفية هنا رمزية. فالمنظر يذكرنا بدخول السيد المسيح منتصراً إلى أورشليم[١١٨]. أما على الوجه الآخر، فنرى معجزتين من معجزات السيد المسيح وهما: معجزة شفاء الأعمى[١١٩]، حيث يشاهد السيد المسيح وهو يمد يده ليضعها على رأس الرجل الواقف أمامه ممسكاً

بعصا تساعده على السير فى الطريق، والمعجزة الثانية هى معجزة إقامة لعازر[١٢٠]، ويظهر فى هيئة مومياء ملفوفة بالكفن والسيد المسيح أمامه ممسكاً بصليب. ويزعم البعض أن هذا المشط يرجع إلى القرن الرابع الميلادى، وهو رأى خاطىء أيضاً حيث إن المناظر الدينية المقتبسة من العهدين القديم والجديد لم تبدأ فى الظهور بشكل واضح على التحف الفنية إلا من نهاية القرن الخامس - بداية السادس الميلادى[١٢١].

ومن أمشاط الشعر القبطية أيضاً مشط آخر من العاج أو سن الفيل يرجع إلى نهاية القرن الخامس - بداية السادس الميلادى[١٢٢]. وهو من معروضات متحف اللوفر بباريس. وزخرفة الجزء الأوسط مفرغة. وتتألف من منظر لسيدتين ورجل واقفين ربما فى مسابقة تمثيل إيمائى أو عرض صامت أسفل بائكة. وتظهر السيدتان من وجهة أمامية، وكل واحدة منهما ترفع يدها إلى أعلى تقريباً فى مستوى الرأس بينما اليد اليسرى قريبة من منطقة الخصر. وترتدى كل سيدة رداء طويلاً مكوناً من قطعة واحدة يزينه حزام فى منطقة الخصر. وخلف السيدة التى نشاهدها فى المنتصف، نرى عقداً نصف دائرى يرتكز على عمودين، وتبدو السيدة وكأنها تمسك بحلقة بيدها اليمنى. وأقصى اليسار، نرى رجلاً يلتفت إلى السيدتين رافعاً يده اليسرى إلى أعلى ليمسك بنفس الحلقة التى تمسك بها إحدى السيدتين ويده الأخرى ترتكز على مقعد. ويرتدى الرجل فى إحدى قدميه حذاء، وملابسه قصيرة ، وعلى الإطار العلوى والسفلى للجزء الأوسط من المشط يمتد شريط كتابى باللغة اليونانية وقد نقش نقشاً غائراً ويقرأ كما يلى:

" Nika ELLADIAS" أى النصر لإلادياس

ويبدو أن إلادياس هى التى فازت فى المسابقة. وهذا النوع من الكتابات يُعطى لنا فكرة عن مسابقات العرض الإيمائى التى كانت تدور فى أقاليم

الإمبراطورية البيزنطية للتسلية والترفيه. وأسنان المشط فى حالة يُرثى لها، فالواسعة منها وكان عددها سبعاً فاقدة ثلاثاً، والأسنان الضيقة القصيرة وكان عددها ثماني وعشرين ينقصها اثنان والباقى مكسور أو تظهر عليه الشروخ(١٢٣).

ومن بين الأمشاط الموجودة فى متحف اللوفر بباريس مشط من العظم يرجع إلى القرن الثالث – الرابع الميلادى، اكتشفه **Al. Gayet** عام ١٩٠٤ – ١٩٠٥ م فى الحفائر التى أجراها فى المقبرة رقم ٣٤٤ من الجبانة (أ) فى منطقة الشيخ عُبادة(١٢٤). والجزء الأوسط منه مربع الشكل تقريباً ويزينه حفر بارز لحورية تشغل المساحة كلها، وهى فى حالة حركة، فهى رافعة ذراعيها لأعلى. وفى الركن السفلى الأيمن، نرى حيواناً خرافياً (قانطور) يهاجمها ويمسك بإحدى قدميها. ومن المعروف أن شكل الحوريات كان مألوفاً فى أرجاء العالم اليونانى القديم، كما تظهر أشكال الحوريات على بعض التحف الحجرية التى وصلتنا من إهناسيا **Ahnas** وغيرها من المنسوجات المحفوظة فى المتحف القبطى بالقاهرة.

ويبدو استخدام المرأة القبطية للأمشاط الخشبية واضحاً من خلال ما يحتفظ به المتحف القبطى بالقاهرة ومتاحف العالم من أمشاط خشبية صُنع أغلبها من البقس **(Buxus semrvirens)**(١٢٥) والخرنوب. ففى متحف اللوفر بباريس مشط من خشب البقس يرجع إلى القرن الرابع – الخامس الميلادى(١٢٦). ويتكون من صفّين من الأسنان المدببة وهى ضيقة ورفيعة من جهة، وواسعة وسميكة من الجهة الأخرى، وتظهر على الجزء الأوسط دوائر متداخلة تكون شكل صليب القديس اندراوس أو ربما الحرف الأول من الاسم اليونانى للسيد المسيح. وهذه الدوائر تظهر أيضاً على مسافات متساوية تقريباً فى إطارين أحدهما قبل الصف العلوى للأسنان والآخر قبل الصف السفلى. والمشط فى حالة جيدة من الحفظ (اللوحة رقم ١٦).

وفى المتحف القبطى بالقاهرة مشط آخر[١٢٧] يزين الجزء الأوسط منه صليب يونانى صغير حفر حفراً غائراً فى الناحية اليمنى وليس فى الوسط. ويحيط به من أعلى ومن أسفل ثلاثة خطوط عرضية متوازية حفرت حفراً غائراً هى أيضاً. وأسنان المشط الواسعة عددها سبع أما الضيقة فعددها سبعة عشر وإحداها مكسور، وكل الأسنان مدببة وطويلة بشكل يلفت النظر. ويرجع هذا المشط إلى القرن الخامس الميلادى (اللوحة رقم ١٧).

وتتشابه زخرفة هذا المشط مع مثيلاتها على مشط آخر من خشب البقس[١٢٨] وهو من معروضات متحف اللوفر بباريس مع اختلاف بسيط يكمن فى أن الصليب المحفور حفراً غائراً يُرى فى منتصف الجزء الأوسط الذى تم ترميمه ولصقه. وينحصر الصليب بين إطارين من الزخارف الهندسية، ويُحيط بها من أعلى ومن أسفل خطوط عرضية متوازية محزوزة. ويرجع هذا المشط إلى القرن الرابع – الخامس الميلادى. وأعداد أسنان المشط غير متساوية، فالأسنان المتسعة العريضة عددها اثنتا عشرة، وهى أيضاً طويلة بشكل يسترعى الانتباه. أما الأسنان الضيقة فعددها سبع وهى أصغر وأرفع.

ويذكرنا هذا المشط بمشط آخر فى نفس المتحف وهو من نفس العصر ومن نفس المادة[١٢٩]، ولكنه فى حالة جيدة من الحفظ؛ فأسنانه كاملة وزخرفته مماثلة للمشطين السابقين. وقد عُثر عليه فى مقبرة لمتوفٍ مجهول من مقابر الشيخ عُبادة وكان محفوظاً فى جراب من الجلد. وقوام الزخرفة أيضاً صليب يونانى صغير حُفر فى منتصف الجزء الأوسط حفراً غائراً. والأسنان الضيقة عددها أربع وعشرون أما الواسعة فعددها تسع (اللوحة رقم ١٨)[١٣٠]. ويحتفظ متحف بنى سويف بمشط خشبى آخر من نفس المجموعة ويرجع إلى القرن الرابع – الخامس الميلادى[١٣١]. ونود الإشارة إلى أن الصليب يعتبر من أقدم الرموز المسيحية استعمالاً فى الفن القبطى؛ فمنذ القرن الثالث

الميــلادى أصبــح بمثابــة الرمــز الكامل للســيد المســيح وعلامــة من أهــم عــلامات الديــن المسيحى بصفــة عامــة. وللصليب أشــكال متـعــددة، فبالإضافــة إلى صليب القــديس انــدراوس والصليب اليــونانى، يوجــد الصليب اللاتينــى والروســى والمعكــوف والقبطــى وصليب القديــس انطــونيوس وصليب القديس بطــرس وصليب البطاركــة وغيــره[١٣٢].

ومن روائــع المتحــف القبطــى بالقــاهرة أيضــاً مشــط للشــعر من الخشــب يزينــه طاووس يتجــه إلى اليمــين[١٣٣]. ويُــرى من وجهــة جــانبيــة، وهــو محــور بعــض الشــىء عن الطبيعــة. وتظهــر الدوائــر المتداخــلة على أمــاكن متفرقــة من جســده ولا سيما الذيل، وهى تشبه العيــون ويُرمــز بها إلى الكنيسة التى تــرى كل شــىء. وهــذه الدوائــر المحــزوزة تظهــر أيضــاً على باقى مســاحة الجــزء الأوســط للمشــط. والزخرفــة ليســت محفــورة ولكن مفرغــة (اللــوحة رقــم ١٩). ويُعتــبر الطاووس فى الفن القبطــى رمــزاً للخلــود والبهجــة، وهنــاك اعتقــاد ســائد بأن لحــم الطــاووس لا يفســد أبــداً. ومن عــادة هــذا الطائــر أن يمــشــى فى زهــو وخيــلاء مســتعرضاً ريشــه لــذا يُرمــز به إلى التبــاهى والكبــر، ويعتبــر أيضــاً رمــزاً يشير إلى القــديسة بربــارة أشــهر القــديسات القبطيــات فى القرن الثــالث الميلادى[١٣٤]. ويرجــع هــذا المشــط إلى القــرن الخامــس – الســادس الميــلادى.

وعلى مشــط آخــر[١٣٥] بنفــس أســلوب الزخــرفــة، نــرى شــكل طائريــن متقابليــن وفى الصــف الســفلى شــكل حيــوان فاغــر الفــاه. والأشــكال بهــا تحويــر وتنقصهــا الدقــة. وبعض الدوائــر المنفــذة بالحــز تغطــى أجســام الحيــوان المتجــه إلى اليمــيــن والطائريــن، ونلاحــظ أن الأقــدام متبــاعــدة. والجــزء الفــاصــل بيــن الطائرين والحيــوان عليــه ثلاث دوائــر متــداخلة محــزوزة أيضــاً. ونلاحــظ أن بعض أســنان المشــط مكســورة والبعض الآخر مفـقـود[١٣٦] (اللــوحة رقــم ٢٠). والمشــط المعــروض حــاليــاً فى متحــف اللوفر بباريس يرجــع إلى نهايــة القــرن الســادس – الســابع الميــلادى. ومن المعروف أن مــوضــوع الطيــور المتقــابــلة والمتدابــرة التى

تفصل بينها الكؤوس والأوانى أوبعض الزخارف النباتية هو موضوع زخرفى قديم مقتبس من الفن الهلينستى السكندرى(١٣٧). كما أن مثل هذه الرسوم وُجدت على عتب باب المقصورة الثامنة والعشرين فى دير القديس أبولو ببـاويط Couvent de saint Apollon à Baouit(١٣٨). كما ظهرت مثل هذه الأشكال على جدران سراديب الجبانة المسيحية فى البجوات Baghawat، وهى ترجع إلى القرن الرابع - الخامس الميلادى(١٣٩). وجدير بالذكر أيضاً أن منظر الطيور المتقابلة هو تأثير فن ساسانى(١٤٠). ونؤكد فى شىء من اليقين وبصفة عامة أن استعمال مثل هذه الأمشاط يرجع إلى العصور المصرية القديمة(١٤١). كما أنها تشبه أيضاً تلك الأمشاط التى شاع استعمالها فيما بعد فى العصور الإسلامية المختلفة؛ لاسيما فى العصرين الفاطمى والأيوبى، وتلك المستعملة أيضاً حتى يومنا هذا فى بعض الأماكن الشعبية وفى الريف المصرى، ويُطلق عليها اسم "فلاية"(١٤٢).

واستكمالاً لهذه المعدات التى سبقت الإشارة إليها، تأتى المرآة(١٤٣) بلا شك لوضع اللمسات النهائية فى التجميل و التزيين. وقد عُرفت صناعة المرايا فى مصر القديمة منذ عصور ما قبل التاريخ(١٤٤). وأقدم أشكال المرآة التى وصلتنا من عصر قدماء المصريين وُجدت فى منف Memphis وترجع إلى سنة ٣٢٠٠ - ٢٧٠٠ ق. م. وكانت بدون حامل وبدون مقبض(١٤٥). وقد تطورت أشكالها فأصبحت تتكون من قرص بيضاوى مثبت على مقبض على شكل عمود(١٤٦). وإلى جانب أن المرآة كانت تستخدم فى أغراض التجميل، فيبدو أنها استعملت أيضاً فى أغراض جنائزية حيث كانت تُوضع فى المقابر بجانب المتوفى لاسيما إذا كانت سيدة ، أمام الوجه أو فوق الرأس أو على الصدر(١٤٧). وقد عُثر على أمثلة كثيرة صُنعت من الزجاج والنحاس والبرونز والفضة، أما مقابضها فهى من العاج أو العظم أو الخشب(١٤٨). وفى ذلك العصر، كانت المرآة من مقتنيات نساء الطبقات الراقية والوسطى على حد سواء؛

فبدونهـا لا يتـم التجميـل. وكانت المرايـا تصنـع دائمـاً من بعـض أنـواع المعـادن كالذهـب والفضـة والبرونـز، ويبـدو أن المرايـا الزجاجيـة المزودة بصفائـح فضيـة قـد انتشـرت انتشـاراً واسـعاً فى هـذا العصـر أيضـاً، ويحتفـظ المتحـف القبطـى بالقـاهرة بمرآة زجاجيـة تنسـب إلى القـرن الرابع - الخـامس الميـلادى تقـريبـاً، ويعتبرها البعض أقدم المرايا الزجاجيـة التى وصلت إلينا من هذا العصـر ويحيط بها إطار خشبى مربع الشكل خال من الزخرفة ومتآكل وهالك (اللوحـة رقـم ٢١)(١٤٩).

وفى متحـف اللوفر بباريس مـرآة زجاجيـة ذات إطـار خشـبى(١٥٠)، وترجـع إلى نهـايـة القـرن الرابع - بدايـة الخـامس الميـلادى. والمرآة الزجـاجيـة نفسـهـا دائريـة، ويُحيـط بهـا الإطـارالخشـبى المثمـن، وحافتـه الداخليـة دائريـة بينمـا الحافـة الخـارجيـة مثمنـة الشـكل، وهـو فى حـالة سـيئة من الحفـظ، وتظهـر عليـه بقايـا لـون أبيـض ويبـدو أنـه كان مُغطـى بطبقـة رقيقـة من الفضـة. والإطـار خال من الزخـرفـة باسـتثناء وجـود صليب يونانى صـغيـر ربمـا كـان بقـايـا كـتابـة ممسـوحة وغيـر مقروءة. والمرآة الزجاجيـة لا تعكـس أى لمعـان. وتنبعـث منهـا رائحـة كريهـة حتى الآن (اللوحـة رقـم ٢٢) .

وتوجـد أمثـلة أخـرى للمرايـا التى اسـتخدمتها المرأة القبطيـة فى أغراض التجميل القبطيـة، وبعضـها فى متاحـف أخـرى أوروبيـة، ففى المتحـف المصـرى ببرلين **Ägyptisches Museum zu Berlin**، توجد مرآتان دائريتان من الحديد يُزينهمـا أشـكال طواويـس متواجهـة حفـرت على أرضيـة نباتيـة. وفى **University College London** يُوجـد أيضـاً مرآة من النحـاس ذات إطـار خشـبى وأخـرى من البـرونـز تزينـهـا الزخـارف المتداخـلة(١٥١). ويحتفـظ المتحـف القبطـى بالقـاهرة بدوره بمرآة أخـرى من الزجـاج ذات إطـار خشـبى تنسـب إلى القـرن الرابـع الميـلادى(١٥٢). وفى نفـس المتـحـف، مـرآة أخـرى زجـاجـيـة ذات إطـار من المعـدن تكسـوه الصلبـان والزخـارف النبـاتيـة المحـفـورة حـفـراً بارزاً والإطـار غـيـر مكتمـل.

بالإضافة إلى ذلك، تعتبر حوامل المرايا من أهم مقتنيات متحف اللوفر بباريس، وأغلبها مستطيل الشكل، ولها مقبض وقد صنعت من خشب الأثل[١٥٣] أو البقس[١٥٤].

وأمدتنا الحفائر كذلك بالمراوح التي كانت تستعملها المرأة القبطية، ويضم المتحف القبطي بالقاهرة بين معروضاته مروحة كبيرة مستديرة الشكل من الفضة تزينها أشكال صلبان ورسوم للشاروبيم **Chérubim** المجنحين، ويرجع تاريخها إلى القرن الرابع – السادس الميلادى[١٥٥]. وربما استعملت مثل هذه المراوح فى الطقوس الكنسية أيضاً لطرد الحشرات بعيداً عن كأس القربان **(Eucharistie)** . ويوجد شريط كتابى باللغة القبطية على الإطار الخارجي للمروحة. وعلى اليد النحاسية لها، نقرأ " وقف على بيت الست بربارة عوض..."، وهذه العبارة مكررة مرتين[١٥٦].

وقبل أن نُنهى الحديث عن أدوات الزينة ومعدات التجميل، تجدر بنا الإشارة إلى أن دق الوشم، وهو عادة مصرية قديمة[١٥٧]، شاع فى هذا العصر أيضاً وانتشر بشكل واسع – لاسيما فى الموالد[١٥٨] – لأغراض متعددة كالتجميل، وربما لأسباب طبية كالشفاء من بعض الأمراض[١٥٩]، أو لأسباب دينية كعادة دق الصليب على اليد. والتجميل بالوشم لم يكن قاصراً على المرأة وحدها بل كان الرجال والأطفال يُقبلون على الدقاق أيضاً لدق الوشم على الجبهة والذقن والأذرع والأيدى والأصابع والرقبة والقدمين، واختلفت أشكال الوشم وتنوعت فهى إما نقط أو خطوط وربما أشكال طيور وحيوانات وأسماك. وكان هناك المتخصصون لإجراء مثل هذه العمليات التجميلية من الرجال والنساء على حد سواء[١٦٠].

وخلاصة القول، إن أهمية هذه الأدوات والحُلى المحفوظة حالياً فى المتحف القبطي بالقاهرة وغيره من المتاحف الأثرية العالمية فى الولايات المتحدة الأمريكية وفى

القارة الأوربية، ترجع إلى العناصر الزخرفية التى تزينها كالرسوم الآدمية والحيوانية وأشكال الطيور والزخارف النباتية والهندسية، بالإضافة إلى وجود كثير من الرموز المسيحية كالأسماك والصلبان بأنواعها المختلفة والأشرطة الكتابية اليونانية والقبطية والعربية. والواقع أن القيم الجمالية التى تتمتع بها هذه الزخارف تحمل فى طياتها العادات والتقاليد الموروثة من الحضارات السابقة والفنون المعاصرة. وتكشف لنا دراسة هذه المجموعة من أدوات الزينة ومعدات التجميل عن الأساليب الصناعية والزخرفية المختلفة التى شاعت إبان هذه الفترة، فيُلاحظ استخدام الفنانين لطريقة الحز والطلاء أو الحفر الغائر والبارز والمفرغ إلى جانب الترصيع بالأحجار الكريمة ونصف الكريمة. كما أن هذه الأدوات تعكس لنا مدى اهتمام المرأة القبطية وحرصها الشديد - وقتئذ - على جمالها وأناقتها فى كل شىء؛ خاصة حُليها، كما كانت تحرص على اقتناء كل ما هو ثمين أيضاً بما يتفق وروح العصر الذى كانت تعيش فيه، والذى غُلبت عليه الصفة الدينية. ويتضح لنا مما سبق أيضاً أن أدوات الزينة ومعدات التجميل متعددة ومتنوعة، وربما اختلفت الأشكال والأحجام والمواد التى صُنعت منها، ولكن تبقى فكرة التزيين وأسلوب التجميل كما هما فلم يطرأ عليهما أية تغييرات منذ عصور ما قبل التاريخ حتى الآن.

هوامش

(١) رؤوف حبيب، "الزينة والتجميل عند المرأة فى العصر القبطى"، فى: *المظاهر الرائعة للفنون القبطية*، القاهرة، ١٩٧٩، ص. ٢.

(٢) M. Émile Vernier, *Catalogue général des antiquités égyptiennes du musée du Caire,* n° 52640 -53171, Bijoux et orfèvreries, fasc. I I-III, Le Caire, 1925-1927.

(٣) *دليل المتحف القبطى*، القاهرة، ١٩٩٥، ص. ٨٩.

(٤) يقصد بالأحجار الكريمة الأحجار النفيسة وشبه النفيسة وتستخدم عادة فى الزينة الشخصية. عبد الرحمن زكى، *الأحجار الكريمة فى الفن والتاريخ*، القاهرة، ١٩٦٤، ص. ١٧، ١٩.

(٥) D. Bénazeth, art. "Metalwork, Coptic", *CoptEnc.*, V, New York, 1991, 1594-1608.

(٦) A. Badawy, *Guide de l'Égypte chrétienne,* Le Caire, 1953, 22.

(٧) Ahmad Fakhri, *the Egyptian Deserts, II-Baharia Oasis,* Cairo, 1950.

(٨) *دليل*، ص. ٨٨ .

(٩) *المتحف القبطى (١٤٠٤ هـ. / ١٩٨٤م / ١٧٠٠ ش)*، ط. ٢، القاهرة، ١٩٨٧، ص. ٢١.

(١٠) *Le musée copte,* Le Caire, 1950, 2.

(١١) *Musée copte*, 21.

(١٢) A. Badawy, *Guide*, 22.

(١٣) رؤوف حبيب، *الزينة*، ص. ٦.

(١٤) A. Badawy, *Guide*, 22.

(١٥) *دليل*، ص. ٧٧.

(١٦) سجلات المتحف القبطى بالقاهرة، رقم : ٤٢٠٤. رؤوف حبيب، *الزينة*، ص. ٦.

(١٧) سجلات المتحف القبطى بالقاهرة، رقم : ٨٥٤٩ . *دليل*، ص. ٧٧.

(١٨) *Mt.* 28/1-10, 2380-238; *Mk.*16/1-20, 2435-2436; *Lk.* 24/1-53, 2530-

2533.

(١٩) سجلات المتحف القبطي بالقاهرة، رقم : ٣٤٥٩. ارتفاع: ١٤.٢ سم، عرض : ٨.٦ سم، سمك: ٠.٨ سم.

Cf. *The Icons. Catalogue général du musée copte*, Published by P. V. Moorsel, Cairo, 1994, 86, n°. 97, pl. 24/a.

(٢٠) سجلات المتحف القبطي بالقاهرة، رقم : ٧٤٤٠ . *دليل*، ص. ٧٧.

(٢١) سجل رقم : ١٤٣٦٢ . ارتفاع : ٢.١ سم. عرض: ١.٢ سم.

Cf. *Antinoe Cent' Anni Dopo, Cataloguo della Nostra, Firenze Palazzo Medici Riccardi 10 Luglio-1° Novembre 1998*, Firenze,1998, 1*79, n° 197.*

(٢٢) سجل رقم : *E 21143* . قطر أصغر الحبات: ٠.٥ سم.

والإيماتيست هو نوع من أنواع الأحجار الكريمة، ويسمى الأمسشت أو الجمشت.

عبد الرحمن زكي، *أحجار*، ص. ٢١، ١٠٧.

F. C.- D., *L'art copte en Égypte 2000 de christianisme,* présentée à l'institut du monde arabe du 15 mai au 3 septembre 2000 et au Musée de l'Ephèse au Cap d'Agde du 30 septembre 2000 au 7 janvier 2001, Paris, 2000, 141, n°133.

(٢٣) وتقع هذه المنطقة الأثرية على بعد ٨ كم إلى الشمال الشرقي من ملوى وتتبع محافظة المنيا. وهي مدينة تاريخية قديمة بها العديد من الآثار المصرية القديمة، أسسها الإمبراطور الروماني هادريان إحياء لذكرى صديقه انتينوس، واستشهد بها عدد كبير من المسيحيين في بداية القرن الرابع الميلادي. وعُثر فيها على آثار ترجع إلى العصر العتيق ومقصورة للملك إخناتون ومعبد للملك رمسيس الثاني وهيكل من العصر الروماني.

Cf. N. Golb, "The Topography of the Jews of Medieval Egypt" , Part II, *JNES*, XXXIII, Chicago (1972), 117; P. Maraval, Lieux saints et pélerinages d'Orient. Histoire et géographie des origines à la conquête arabe, Paris, 1985, 325-326;

عبد الحليم نور الدين، *مواقع ومتاحف الآثار المصرية*، القاهرة، ١٩٩٨، ص. ١٤٣-١٤٤.

(٢٤) نريمان عبد الكريم، *المرأة في مصر في العصر الفاطمي*، القاهرة، ١٩٩٣، ص. ١٦١.

(٢٥) رؤوف حبيب، *الزينة*، ص. ٦.

(٢٦) سجلات المتحف القبطي بالقاهرة، أرقام : ٥٨١٣. عرض : ٤ سم ، ٥٨١٨. عرض : ٤ سم.
جودت جبرة، *المتحف القبطي وكنائس القاهرة القديمة*، ط. ١، القاهرة، ١٩٩٦، ص. ٨٩.

(٢٧) A. Fakhri, *Deserts*, 92.

(٢٨) سـجلات المتحف القبطى بالقاهرة، رقـم : ٥٨١٧. ارتفـاع : ٥ سـم.

Cf. Gawdat Gabra, "Zum Schmuck einer Frau des vierten Jahrhunderts aus der Baharia-Oase in Koptische Museum", *MDAIK*, XLIX, Wiesbaden (1993), 95, n°. IV, pl. 19/e.

(٢٩) سـجلات المتحف القبطى بالقاهرة، رقـم : ٥٨١٩.

J. W. E. Pearce, *the Roman Imperial Coinage, IX-Valentinian I-Theodosius I*, London, 1968, 272; G. Gabra, *Schmuck*, 94-95, n° I -IV, pl. 19/a-b,e.

(٣٠) رؤوف حبيب، *الزينـة*، ص. ٧؛ جـودت جبـرة، *كنائـس*، ص. ٨٩.

(٣١) سـجـلات المتحـف القـبطى بالقـاهرة، أرقـام: ١٤٥٧. طـول: ٤،٤سـم، عـرض: ٩،٤ سـم، ١٤٥٨. طـول: ٥،٢ سـم، عـرض: ٥،٢ سـم، ١٤٦٠. طـول: ٥،٢ سـم، عـرض: ٥،٤ سـم، ١٤٧٣. طـول: ٥ سـم، عرض: ٥،٤ سـم، ١٤٧٤. طـول: ٦،٢ سـم، عرض: ٤،٢ سـم.

(٣٢) سـجل رقـم : E1190 طـول: ٥،١١ سـم. عـرض: ٨،٣ سـم. سـمك: ٥،١ سـم. مـشـتـرى عـام ١٩٢٥ . المصـدر غيـر معـروف.

D. Bénazeth, art. "Metalwork,Coptic", *CoptEnc.*, V, 1606;

(٣٣) D. Bénazeth, *L'art du métal au début de l'ère Chrétienne-Musée du Louvre - catalogue du départment des antiquités égyptiennes*, Paris, 1992, 203; *L'art copte 2000*, 212, n° 258.

(٣٤) D. Bénazeth, *Métal*, 203.

(٣٥) G. Gabra, *Schmuck*, 94, n°II, pl.19/c.

(٣٦) سـجل رقـم : ١٠٩٩٧. ارتفـاع : ١,٦١ سـم. قطـر : ١,٢٩ سـم. سمـك : ٠,٢ سـم.

H. Philipp, Mira et Magica. Gemmen im Ägypten Museum der Staatlischen Museen. Preuβischer Kultur Besitz. Berlin-Charlottenburg, Mainz am Rhein, 1986, 60, pl. 64, n° 64.

(٣٧) سـجلات المتحف القبطى بالقاهرة، رقـم ٧٦٠٠. رؤوف حبيب، *الزينـة*، ص ١- ٧.

(٣٨) سـجلات رقـم : ١٣٧٣٢. قطـر : ١,٩ سـم.

رقـم : ١٤٣٤٩. ارتفـاع : ٢,٥ سـم. قطـر : ٢ سـم.

رقـم : ١٤٣٥٧. ارتفـاع :١,٣ سـم. قطـر : ٢,٢ سـم.

رقـم : ١٤٣٥٣. ارتفـاع : ٣,٢ سـم. قطـر : ٢ سـم. وربمـا كـان قرط لأنـه مفتـوح من الجانب.

Cf. *Cent' Anni Dopo*, 179, nº 198-201.

(٣٩) A. Badawy, *Guide*, 22.

(٤٠) سـجـلات المتحف القبطى بالقاهرة، رقـم: ٨٤٩٨. قطـر: ٧ سـم . *دليـل*، ص. ٨٨، رؤوف حبيب، *الزينـة*، ص. ١ – ٧.

(٤١) سـجـلات المتحف القبطى بالقاهرة، رقـم : ٥٨٢٥. قطـر: ٥.٩ سـم.

G. Gabra, *Schmuck*, 95, nº III, pl.19/d.

(٤٢) أرقـام سـجل : E17352، E13516. ارتفـاع : ٤.٢ ٢ سـم. قطـر : ٥.٧ & ٦.٥ سـم.
مشتراة من مصر عام ١٩٢٨ وهى هدية من زوجة Gaston Maspero فى ذكرى ابنها Jean Maspero.

Cf. *Catalogue de l'expositon Égypte ... l'Égyptien et le Copte, Lattes, musées archéologiques Henri Prades, 29 juin - 30 octobre*, Lattes, 1999, nº 90, 91.

(٤٣) D. B., *L'art copte 2000*, 123, nº 98.

(٤٤) *Ps.* 91/1,1395.

(٤٥) أرقام سجل: E30967 و E30968 قطـر: ٥.٦ و ٥.٣ سم. ارتفـاع: ٠.٧ سم. حفائـر Al. Gayet عام ١٨٩٦ – ١٨٩٨م. كانت من مقتنيـات متحـف Guimet عام ١٩٨١.

D. Bénazeth, *Métal*, 196 -197; F. C. D. *L'art copte 2000*, 140, nº 131/a-b.

(٤٦) سـجلات رقـم: ١٤٣٥٧. قطـر: ٢.٢ سـم. ارتفـاع: ٣.١ سـم.

رقـم: ١٤٤٣٧. طـول: ١٨.٢ سـم. ارتفـاع: ٢ سـم.

رقـم:١٤٣٩٤. قطـر: ٤.٤ سـم.

رقـم: ١٤٣٩٢. قطـر: ٤.٤ سـم.

رقـم: ١٤٣٩٣. قطـر: ٥،٣ سـم.

Cf. *Cent' Anni Dopo*, 178-179, nº 202-205.

(٤٧) رؤوف حبيب، *الزينـة*، ص ١ – ٧.

(٤٨) J. Vandier d'Abbadie, *Catalogue des objets de toilette égyptiens*, Paris, 1972, 39.

(٤٩) *Musée copte*, 22.

(٥٠) سـجلات المتحـف القبطـى بالقاهرة، رقـم : ٧١٠٢ . رؤوف حبيب، *الزينـة*، ص. ١ – ٧.

(٥١) سـجلات المتحـف القبطـى بالقاهرة، رقـم : ٩٤٩٥. رؤوف حبيب، *الزينـة*، ص. ١ – ٦.

(٥٢) تقـع على الضفـة الشـرقية لنهـر النيـل فى مواجهـة مدينـة سـوهـاج. وعُرفت فى مصـر القديمـة باسـم "خنت ميـن" أى مقـر الإله مين إلـه الإخصـاب عنـد المصرييـن القدمـاء، وأطلـق عليـها

اليونانيون اسم بانوبوليس، وعُثر فيها على معبد للملك رمسيس الثاني وتمثال للأميرة مريت آمون ابنته وهو أضخم تمثال لامرأة عُثر عليه في مصر حتى الآن. كما تم العثور في إخميم أيضا على مجموعة من التماثيل تنسب إلى العصرين اليوناني الروماني بالإضافة إلى جبانة إسلامية. عبد الحليم نور الدين، *مواقع*، ص. ١٦٣.

(٥٣) رؤوف حبيب، *الزينة*، ص. ١- ٧.

(٥٤) سجل رقم: E12364. طول الحذاء الأيسر: ٢٣.٤ سم. عرض : ٨ سم.

طول الحذاء الأيمن: ٢٣.٨ سم، عرض: ٨.٩ سم.

Cf. R. Forret, *Archäologisches zur Geschichte des Schuhes aller Zeiten*, Shönenwerd, 1942, 121; *Cent' Anni Dopo*, 229, n° 313.

(٥٥) سجلات المتحف القبطي بالقاهرة رقم : ١٠٣٢٣. رؤوف حبيب، *الزينة*، ص. ١- ٧.

(٥٦) Département des antiquités égyptiennes, n° E21360. Cf. É. Guimet, "Les portraits d'Antinoë au Musée Guimet (1912)", dans: *G. Grimm, Die Römischen Mumienmasken aus Ägypten*, Wiesbaden,1974,154, n° 30, 56, pl. 95/1.

(٥٧) رؤوف حبيب، *الزينة*، ص ١- ٧.

(٥٨) سجل رقم E13931 . ارتفاع: ١٥.٤ سم. قطر: ٧.٥ سم. مشترى عام ١٩٢٩.

Cf. M. H. Rutschowscaya, *Musée du Louvre-Bois de l'Égypte copte*, Paris, 1986, 26; D. Bénazeth, *Tôd-les objets de métal*, San Antonio-Texas, 1991, 18; *Métal*, 31, 220; "Objets de métal de la section copte du Musée du Louvre", *Actes du 4e congrès copte, Louvain-La Neuve, 5-10 septembre 1988*, édités par Marguerite Rassart Deberger et J. Ries, l-art et archéologie, Louvain-La-Neuve (1992), 66-67, fig. 8; *L'art copte 2000*, 209, n° 252;

(٥٩) *Guide du Louvre. Les antiquités égyptiennes, II-Égypte romaine, art funéraire, antiquités coptes*, Paris,1997, 96.

(٦٠) D. Bénazeth, *L'art copte 2000*, 209, n° 252 .

(٦١) É. Drioton, "Musée du Louvre. Antiquités égyptiennes. Acquisitions récentes", *BMF*, II, Paris (1930), 26-27.

(٦٢) M. Émile Vernier, *Bijoux*, III, 1-10.

(٦٣) S. Deligeorges, "La mine de fard des pharaons", Sciences et Avenir, Paris (février 1985), n° 2, 34-39.

(٦٤) المقرد : مكحلة، ويقصد بها ذلك الوعاء الذي يوضع فيه الكحل، ويقال اكتحلت المرأة . *المعجم الوجيز*، ط ١، القاهرة، ١٩٨٠، ص. ٥٢٩.

(٦٥) هــو كل مــا وضــع فى العيــن ليستشــقى به ممــا ليــس بســائل. *المعجــم*، ص ٥٢٩.

(٦٦) رؤوف حبيب، *الزينــة*، ص. ٤.

(٦٧) J. Vandier d'Abbadie, *Catalogue*, 55

(٦٨) D. Bénazeth, *Métal*, 25-51.

(٦٩) رؤوف حبيب، *الزينــة*، ص. ٤.

(٧٠) D. Bénazeth, *Métal*, 25-51.

(٧١) رؤوف حبيب، *الزينــة*، ص. ٤ – ٧ .

(٧٢) M. H. Rutschowscaya, art. "Woodwork, Coptic", *CoptEnc.*, VII, 2336-2337.

(٧٣) سـجل رقــم: E17211 . طــول : ٢.١ سـم. عرض: ٧ سـم. سمك : ٥.٦ سـم. مشـتراه عام ١٩٤٥.

Cf. J. Vandier, "Département des antiquités égyptiennes", *BMF*, XI/1, Paris (1946), 8, 38, fig. 2; M. H. Rutschowscaya, "Objets de toilette d'époque copte", *RevLouvre*, XXVI/1, Paris (1976), 1-5; *Bois copte*, 38, n° 42; *L'art copte 2000*, 213, n° 260.

(٧٤) M. H. Rutschowscaya, "Woodwork, Coptic", *CoptEnc.*, VII, 2336; Sekina 'Ayyad, *Egyptian Plants-A Photographic Guide, I-Hymns in Nature*, Le Caire, 1999, 80.

(٧٥) تظهــر الإلهــة جايــا دائمــا من وجهــة أماميــة على شــكل امرأة شــابة تحمــل بكلتــا يديهــا سلة مليئــة بالفاكهــة والخضروات.

Cf. G. Duthuit, *La sculpture copte. Statues, bas-reliefs, masques*, Paris, 1931, 38; J. Schmidt, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine,* Paris, 1986, 130.

(٧٦) كانت هــذه المــادة تجلب من أســوان ومن المناطق الواقعــة بالقــرب من ســاحل البحــر الأحمــر. وكانت تســتعمل مع الدهنــج malachite الذى بــدأ ظهــوره منــذ عصــر حضــارة البــدارى.

Cf. M. H. Rutschowscaya, *Objets*, 3.

(٧٧) *Expos. Lattes*, 151-152.

(٧٨) *Antiquités égyptiennes*, II, 98.

(٧٩) M. H. Rutschowscaya, art. "Woodwork, Coptic", *CoptEnc.*, VII, 2338 -2339.

(٨٠) A. Effenberger, *Koptische Kunst-Ägypten Spätantiker Byzantinischer und Frühislamischer Zeit*, Leipzeig, 1974, 270, n° 1 10; Y. B. Amir, *Les tapisseries coptes du musée historique des tissus Lyon* ,Lyon, 1993, 57 .

(٨١) سجلات المتحف القبطى بالقاهرة، رقم: ١٠٥٥. طول ١٤ سم. غير منشورة.

(٨٢) سجل رقم: E21555 . ارتفاع: ٢.٨٥ سم. قطر : ٥.٦ سم.

Cf. M. H. Rutschowscaya, *Bois copte*, 41, nº 56; *L'art copte 2000,* 213, nº 259.

(٨٣) J. Vandier d'Abbadie, *Catalogue*, 50 -51, nº 142-148.

(٨٤) سجلات المتحف القبطى بالقاهرة، رقم: ٩٦١٦. ارتفاع: ٩.٨ سم. قطر القاع: ٧.٥ سم. غير منشورة.

(٨٥) سجلات المتحف القبطى بالقاهرة، رقم: ٨٨٧٠. ارتفاع: ٦.٥ سم. قطر القاع : ٧ سم. غير منشورة.

(٨٦) سجلات المتحف القبطى بالقاهرة، رقم: ٧٧٢. طول: ٩ سم. قطر القاع: ٤.٥ سم.

Cf. M. H. Rutschowscaya, art. "Woodwork , Coptic", *CoptEnc.* ,VII, 2330 .

(٨٧) سجل رقم: E13501 . ارتفاع : ١١.٧ سم . مشتراه عام ١٩٢٨.

Cf. M. H. Rutschowscaya, *Bois copte*, 41, nº 52; *L'art copte 2000*, 214, nº 261.

(٨٨) P. Alpin, *Plantes d Égypte*, traduit du latin, présenté et annoté par R. de Fenoyl, Paris, 1980,16-17;

إبراهيم عثمان، *الأشجار الخشبية*، القاهرة، ب. ت.

(٨٩) رؤوف حبيب، *الزينة*، ص. ١ – ٧.

(٩٠) J. Vandier d'Abbadie, *Catalogue*, 155-162.

(٩١) D. Bénazeth, *Métal*, 25-51.

(٩٢) أرقام سجل AF871 و AF1121. طول: ٩.٨ و ١٢ سم. قطر: ١.٤ و ١.٢٥ سم.

Cf. E. Drioton, "Un ancien jeu copte", *BSAC*, VI, Le Caire (1940), 205-206, pl. VIII; J. F. D., L'art copte 2000, 24 ,nº 262/a-b.

(٩٣) القمقم هو إناء من النحاس أو الفضة أو الخزف الصيني، وأحيانا يُوضع فيه ماء الورد. وهو أيضا ما يسخن فيه الماء. ويكون ضيق الرأس. *المعجم*، ص ٥١٥.

(٩٤) يُقصد بالعطر النباتات ذات الرائحة العطرة التى يُستخرج منها زيت العطر. وهذا الاسم جامع لكل الأشياء التى يُتطيب بها لحسن رائحتها. ويُجمع على عطور وأعطار. *المعجم*، ص. ٤٢٣.

(٩٥) J. Vandier d'Abbadie, *Catalogue*, I, 183.

(٩٦) E. Delange, *Rites et beauté-objets de toilette égyptiens-Musée du Louvre*, Paris,1993, 5; P. Faure, Parfums et aromates de l'Antiquité,Paris,1987, 25-51; Muhammad 'Abd al-Hamíd al-Shimi, Parfums et parfumerie dans l'Ancienne Égypte (de l'ancien empire à la fin du nouvel empire), Lyon, 1997; Parfums, onguents et cosmétiques dans l'Égypte Ancienne, Actes des rencontres pluridisciplinaires organisées par le CCFC avec le soutien du département recherché de l'oréal, Le Caire 27-29 avril 2002, *Memnonia* (cahier supplémentaire), Le Caire, 2003; *L'Égypte-Parfums d'histoire*, sous la direction de Marie-Christine Grasse, préface de Pierre Gourdon, Paris, 2003, 93, 95, 99.

(٩٧) ما يُتطيب به من عطر ونحوه وتجمع على أطياب. *المعجم*، ص. ٣٩٩.

(٩٨) رؤوف حبيب، *الزينة*، ص. ١– ٧.

(٩٩) سجلات رقم: E12535 - E 12538 - E12545 - E12547 ارتفاع : ٠،٠٣٦ – ٠،٠٤٢ – ٠،١٠١ – ٠،٠٣٣ سمك: ٠،٠٣ – ٠،٠٢٩ – ٠،٠٥٣ – ٠،٠٣٣

Cf. *Un siècle de fouilles françaises en Égypte 1880 -1980, Palais de Tokyo, Paris 21 mai-15 octobre 1981*, Paris, 1981, 348, n° 362.

(١٠٠) سجل رقم: AF932,4. ارتفاع: ٣ سم. قطر: ٢،٢ سم، رقم : AF958,2 . طول: ٧،٢ سم. قطر: ٥،٦ سم، رقم: AF908. ارتفاع ٤ سم. قطر: ٣،٤ سم، رقم: E21189. ارتفاع: ٤،٣ سم. قطر: ٣،٢ سم، رقم: AF100. ارتفاع: ٥،٧ سم. قطر: ٢،٥ سم، رقم: AF959,2 . ارتفاع: ٤،٦ سم. قطر: ١،٨ سم.

Cf. C. L.- C., *L'art copte 2000*, 215 ,n° 264 a- g.

(١٠١) رؤوف حبيب، *الزينة*، ص. ١ – ٧.

(١٠٢) سجلات المتحف القبطى بالقاهرة، رقم : ٥٠٨٨. ارتفاع : ٢١ سم. قطر : ١١ سم.

Cf .D. B., *L'art copte 2000*, 224.

(١٠٣) E. Delange, *Rites*, 6.

(١٠٤) J. Vandier d'Abbadie, *Catalogue*, III; E. Delange, *Rites*, 5 .

(١٠٥) سجلات المتحف القبطى بالقاهرة، رقم: ٥٢٥٢. طول: ١٣،٤ سم.

Cf. J. Strzygowski, *Koptische Kunst-catalogue général des antiquités égyptiennes-du Musée du Caire*, Vienne,1904, 149, n° 8844 .

(١٠٦) سـجل رقـم : E24009 . طـول : ٢٠ سـم.

Cf. L'art copte 2000, 207, n° 249.

(١٠٧) المشـط مـا يمتشـط به ويجمـع على أمشـاط ومشـاط . *المعجـم*، ص. ٥٨٣.

(١٠٨) J. Vandier d'Abbadie, *Catalogue*, I,149 -154 .

(١٠٩) سـجل رقـم : E12617 . طـول : ٩.٥ سـم. قطـر : ١.٠ سـم. عُثـر عليـه في حفـائـر . Al Gayet عام ١٩٠٧.

Cf. J. F. D., *L'art copte 2000,* 211, n° 256 .

(١١٠) G. Bénédite, *Objets de toilette-catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire,* I[ère] partie, 1911, 1-15; J. Vandier d'Abbadie, *Catalogue*, I; M. H. Rutschowscaya, "Les bois d'Antinoë au Musée du Louvre", *Acts of the Second International Congress of Coptic Studies,Roma 22-26 september 1980*, Roma (1985), 293-305.

(١١١) G. Michaïlidés, "Collection de peignes et autres objets de toilette coptes", in: *Coptic Studies in Honor of Walter Ewing Crum*, Boston, 1950, 485- 494.

(١١٢) *Siècle de fouilles,* 339.

(١١٣) J. Strzygowski, *Kunst*, 144-146; *Expos. Lattes,* 149.

(١١٤) M. H. Rutschowscaya, *Bois copte,* 30-34, n° 17.

(١١٥) سـجلات المتحـف القبطى بالقاهرة، رقـم ٥٦٥٥ . ارتفـاع : ١١ سـم. عرض : ٩١ سـم.

Cf. *Le musée copte,* Le Caire, 1950, 20;

دليـل، ص. ٧٨ ؛

C. Cannuyer, *L'Égypte Copte-les chrétiens du Nil,* Paris, 2000, 59.

رؤوف حبيب، *الزينـة*، ص. ١-٧.

(١١٦) يقـع هـذا الديـر على بعـد ٥ كم تقريبـا شـمال ديـر البرشـا، وكنيسـته الأثريـة ترجـع إلى القـرن السـادس الميـلادى. الأنبـا صـموئيـل، *دليـل الكنائس والأديـرة فى مصـر*، القاهـرة، ٢٠٠٢، ص. ١٥٤- ١٥٥.

(١١٧) الأتـان كلمـة عبريـة تعنى أنثى الحمـار وابن الأتـان يقصـد به الحمـار الصغير أو الجحش.

Cf. *Mt.* 21/5, 2358; *Mc.* 11, 2419-2420; *Lc.* 19/28-39, 2514; *Jn.* 12/15, 2578-2579.

(١١٨) *Mt.* 21/1-10, 2358; *Lc.* 19/28-40, 2514-2515; *Jn.* 12/1-9; 12-18, 2577-2578.

(١١٩) *Mc.*10/46-56, 2419; *Lc.* 18/35-43, 2512.

(١٢٠) *Jn.* 11/1-45, 2574-2577.

(١٢١) *Frühchristliche und Koptische Kunst-Ausstellung in der Akademie der bildenden Künste Wien, 11. März bis 3 Mai,* Wien, 1964, Abb. 64; *Koptische Kunst. Christentum am Nil, Exhibition in Villa Hügel,* Essen, 3 May-15 August, 1963, n° 138; K. Weitzmann, *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, 3rd to 7rd Century. Catalogue of the Exhibition at the New York Metropolitan Museum of Art, November 19. 1977 - February 12. 1978,* New York, 1979, 629, n° 56 .

(١٢٢) سـجل رقـم : . E11874طـول : ١٧ سـم. عـرض : ٦.٧ سـم.

Cf. *Expos. Lattes,* 149, 274 -275, n° 92.

(١٢٣) M. H. Rutschowscaya, *L'art copte 2000,* 222, n° 277.

(١٢٤) سجل رقـم : E12572 . طول : ١١.٣ سم. عرض : ٥.٥ سم. سمك : ٠.٦٨ سم.
Cf. *Siècle de fouille*, n° 335; *Cent'Anni Dopo*, 177, n° 192.

(١٢٥) W. H. Groser, *Scripture Natural History, I-the Trees and Plants Mentioned in the Bible*, London, 1888, 40-41.

(١٢٦) سـجل رقـم : E13504/3 .طـول : ٢٤.٣ سـم. عرض : ٧.٦ سـم. مشـترى عام ١٩٢٨.

Cf. M. H. Rutschowscaya, *Bois copte*, 30-34, n° 17; *L'art copte 2000*, 210, n° 254.

(١٢٧) سـجلات المتحـف القبطى بالقاهرة، رقـم : ٨٨٢٦. طـول : ٢٤ سـم. عرض : ٦ سـم.

Cf. J. Strzygowski, *Kunst*, 149, n° 8833, pl. VIII.

(١٢٨) سـجل رقـم : E12573 . طـول : ٠.٢٦ سـم. سـمك : ٠.٠٨ سـم. حـفـائـر Al. Gayet
المصـدر : الشـيخ عُبـادة.

Cf. *Siècle de fouilles*, 339, n° 355; M. H. Rutschowscaya, *Bois copte*, 27, n° 2.

(١٢٩) سـجل رقـم : E12571 . طـول : ١٣.٣ سـم. عـرض : ٧.٢ سـم. سـمك : ٠.٨٨ سـم.
حفائـر Al. Gayet . عام ١٩٠٤ – ١٩٠٥.

Cf. M. H. Rutschowscaya, *Antinoë,* 296, 305, fig. 17; *Bois copte,* 26-27, n° 1.

(١٣٠) *Cent' Anni Dopo,* 177, n° 191; F. C. D., *L'art copte 2000,* 141,n° 132.

(١٣١) سجل رقم : ١٠٠٩ / ٢. طول : ٢٤.٧ سم. عرض : ٧ سم. متحف بنى سويف، القاهرة، ١٩٩٧، ص. ٢٤.

(١٣٢) G. Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art,* Cairo, 1964, 70 - 72.

(١٣٣) سجلات المتحف القبطى بالقاهرة، رقم : ٨٨١١. طول : ٢٤.٥ سم. عرض : ٨ سم.
Cf. J. Strzygowski, *Kunst*, 145, n° 8828, pl. VIII.

(١٣٤) G. Ferguson, *Signs*, 73.

(١٣٥) سجل رقم : E11718 . طول : ٧.٤ سم. عرض : ٤.٥ سم. سمك : ٠.٤٩ سم. مشترى عام ١٩٢٥ م.
Cf. M. H. Rutschowscaya, *Bois copte*, 34, n° 34.

(١٣٦) *L'art copte 2000,* 211, n° 255.

(١٣٧) السيد الباز العرينى، مصر *البيزنطية*، القاهرة، ١٩٦١، ص. ٢٨٥.

(١٣٨) J. Clédat, "Le monastère et la nécropole de Baouit", *MIFAO*, XII, Le Caire (1904), pl . CVIII .

(١٣٩) W. Grüneisen, *Les caractéristiques de l'art copte,* Florence, 1922, 81;
السيد الباز العرينى، مصر، ص. ٢٨٥.

(١٤٠) W. Grüneisen, *Caractéristiques*, 81.

(١٤١) J. Vandier d'Abbadie, *Catalogue*, 144, n° 618 - 632.

(١٤٢) Ahmad 'Abd al-Raziq, "Les peignes dans l'art de l'islam", *Syria*, XLIX, Paris (1972), 405-406.

(١٤٣) المرآة هى ما يرى فيها الناظر نفسه وتجمع على مراء أو مرايا. *المعجم*، ص ٢٥.

(١٤٤) J. Vandier d'Abbadie, *Catalogue*, I; C. Lilyquist, *Ancient Egyptian Mirrors from the Earliest Times Through the Middle Kingdom,* München-Berlin, 1979, 1.

(١٤٥) C. Derriks, *Les mirroirs cartiades égyptiens en bronze*, Mainz, 2001, 4.

(١٤٦) J. Vandier d'Abbadie, *Catalogue*, 167.

(١٤٧) C. Derriks, *Miroirs*, 5, 7.

(١٤٨) G. Bénédite, *Miroirs-catalogue général des antiquités égyptiennes du musée du Caire, n° 44001 - 44102,* Le Caire, 1907, A, III.

(١٤٩) سجلات المتحف القبطى بالقاهرة، رقم : ٨٧٣٥. رؤوف حبيب، *الزينة*، ص ١-٧.

(١٥٠) سجل رقم : E11207 . طول : ١١.٢ سم. عرض : ١١ سم. سمك : ٠.٩ سم. المصدر

غيـر معـروف. مشـتراه عام ١٩١٠.

Cf. D. Bénazeth, *Métal*, 215; *L'art copte 2000,* 210, n° 253.

(١٥١) D. Bénazeth, art. "Metalwork, Coptic", *CoptEnc.*, V, 1606.

(١٥٢) سـجل رقـم : ٨٧٣٥. *دليـل*، ص. ٧٧.

(١٥٣) أرقام سجل AF9754 و AF9755

Cf. M. H. Rutschowscaya, *Bois copte,* 36 - 37.

(١٥٤) أرقـام سـجل : E12265 و E21264

Cf. M. H. Rutschowscaya, *Bois copte*, 36 - 37.

(١٥٥) سـجلات المتحف القبطى بالقاهرة، رقـم : ١٥٩٧. ارتفاع : ٤٦ سم، قطر : ٢١ سم. *دليل*، ص. ٨٩.

(١٥٦) W. Smith and S. Cheetham, *A Dictionary of Christian Antiquities Being a Continuation of the "Dictionary of the Bible",* I, London, 1875, 675; Archbishop Basilios, "Liturgical Instruments", *CoptEnc.,* VI, 1473.

(١٥٧) L. Keimer, *Remarques sur le tatouage dans l'Égypte ancienne, MIE,* LIII, Le Caire, 1948, 6, 55-64.

(١٥٨) J. Muyser, "Survivance du tatouage Chrétien en Égypte", *Cahcoptes*, II, Le Caire, (1952), 10-23.

(١٥٩) Fouquet, *Le tatouage médical en Égypte dans l'antiquité et à l'époque actuelle,* Le Caire, 1898, 1-9.

(١٦٠) J. Muyser, *Survivance*, 13 -14.

ثبت المراجـــع

المراجـع العربيـة:

- الأنبـا صـمـوئيـل، *دليـل الكنائس والأديـرة فى مـصـر*، القـاهـرة، ٢٠٠٢، (*الكنائس*).
- إبراهيـم عثمـان، *الأشـجار الخشـبية*، القاهـرة، ب. ت.، (*أشـجار*).
- جودت جبـرة، *المتحـف القبطـى وكنائـس القاهــرة القديمــة*، ط. ١، القاهـرة، ١٩٩٦، (*كنائـس*).
- *دليـل المتحـف القبطـى*، القاهـرة، ١٩٩٥، (*دليـل*).
- رؤوف حـبيب، "الزينـة والتـجـمـيـل عنـد المرأة فى العـصـر القـبطـى"، فى: *المظـاهــــر الرائعـــة للفنـون القـبطيـــة*، القـاهـــــرة، ١٩٧٩، ص. ١-٧، (*الزينــة*).
- سـيد الباز العرينـى، *مصـر البيزنطيـة*، القاهـرة، ١٩٦١، (*مصـر*).
- عبـد الحليـم نـور الديـن، *مـواقـع ومتـاحـف الآثـار المصريـة*، القاهـرة، ١٩٩٨، (*مواقـع*).
- عـبـد الرحـمــن زكى، *الأحـجـار الكريمـة فى الفــن والتـاريـخ*، القاهـرة، ١٩٦٤، (*أحـجـار*).
- متحـف بنى سـويف، القاهـرة، ١٩٩٧، (*بنى سـويف*).

- *المتحف القبطي* (١٤٠٤ هـ. / ١٩٨٤م / ١٧٠٠ ش)، ط. ٢، القاهرة، ١٩٨٧، (*المتحف*).

- *المعجم الوجيز*، ط. ١، القاهرة، ١٩٨٠، (*المعجم*).

- نريمان عبد الكريم، *المرأة في مصر في العصر الفاطمي*، القاهرة، ١٩٩٣، (*المرأة*).

المراجـع الأجنبيـة:

- *La Bible*, traduction oecumémique, VI^{e} éd., Paris,1995, (*Bible*).
- Ahmad 'Abd al-Raziq, "Les peignes dans l'art islamique", *Syria*, XLIX, Paris (1972), 439-412, (*Peignes*).
- Ahmad Fakhri, *the Egyptian Deserts, II-Baharia Oasis*, Cairo,1950, (*Deserts*).
- P. Alpin, *Plantes d'Égyptes*, traduit du latin, présenté et annoté par R. de Fenoyl, Paris, 1980, (*Plantes*).
- Y. B. Amir, *Les tapisseries coptes du Musée historique des tissues-Lyon*, Lyon, 1993, (*Tapisseries*).
- *Antinoe Cent' Anni Dopo, Cataloguo della Nostra, Firenze Palazzo Medici Riccardi 10 Luglio-1er novembre 1998*, Firenze, 1998, (*Cent 'Anni Dopo*).
- *L'art copte en Égypte 2000 ans de christianisme,* exposition présentée à l'institut du monde arabe du 15 mai au 3 septembre et au Musée de l'Éphèse au Cap d'Agde du 30 septembre 2000 au 7 janvier 2001, Paris, 2000, (*L'art copte 2000*).
- A. Badawy, *Guide de l'Égypte chrétienne*, Le Caire, 1953, (*Guide*).
- D. Bénazeth, *Tôd-les objets de métal,* San Antonio-Texas, 1991, (*Tôd*).
- ...., *L'art du métal au début de l'ère Chrétienne-Musée du Louvre-catalogue du départment des antiquités égyptiennes*, Paris, 1992, (*Métal*).
- ...., "Objets de métal de la section copte du Musée du Louvre", *Actes du 4^{e} congrès copte, Louvain-La-Neuve, 5-10 septembre 1988*, édités par Marguerite Rassart Deberger et J. Ries, I-art et archéologie, Louvain-La-Neuve (1992), 63-69, (*Objets*).
- G. Bénédite, *Miroirs-catalogue général des antiquités égyptiens du Musée du Caire*, n^{o} 44001-44102, Le Caire, 1907, (*Miroirs*).
- ...., *Objets de toilette-catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire,* I^{ère} partie, 1911, (*Objets*).
- C. Cannuyer, *L'Égypte Copte-les chrétiens du Nil*, Paris, 2000, (*Égypte*).

- *Catalogue de l'exposition Égypte ... l'Égyptien et le Copte, Lattes, musées archéologiques Henri Prades, 29 juin-30 octobre*, Lattes, 1999, (*Expos.Lattes*).

- J. Clédat, "Le monastère et la nécropole de Baouit", *MIFAO*, XII, Le Caire (1904), (*Monastère*).

- *The Coptic Encyclopedia,* V-VII, New York, 1991, (*CoptEnc.*).

- E. Delange, *Rites et beauté-objets de toilette égyptiens-Musée du Louvre*, Paris, 1993, (*Rites*).

- S. Deligeorges, "La mine de fard des pharaons", *Sciences et Avenir*, Paris (février 1985), 34-39, (*Mine*).

- C. Derriks, *Les miroirs cariatides égyptiens en bronze*, Mainz, 2001, (*Miroirs*).

- E. Drioton, "Un ancient jeu copte", *BSAC*, VI, Le Caire (1940), 177-206, (*Jeu copte*).

- ...., "Musée du Louvre. Antiquités égyptiennes. Acquisitions récentes", *BMF*, II, Paris (1930), 25-27, (*Musée*).

- G. *Duthuit, La sculpture copte. Statues, bas-reliefs, masques*, Paris,1931, (*Sculpture*).

- A. Effenberger, *Koptische Kunst-Ägypten in Spätantiker Byzantinischer und Früh-islamischer Zeit*, Leipzig, 1974, (*Kunst*).

- *L'Égypte-Parfums d'histoire*, sous la direction de Marie-Christine Grasse, préface de Pierre Goudron, Paris, 2003, (*Parfums*).

- M. Émile Vernier, *Catalogue général des antiquités égyptiennes du musée du Caire,* n° 52640-53171, Bijoux et orfèvreries, fasc. II-III, Le Caire, 1925-1927, (*Bijoux*).

- P. Faure, *Parfums et aromates de l'Antiquité*, Paris, 1987, (*Aromates*).

- G. Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*, Cairo, 1964, (*Signs*).

- R. Forret, *Archäologisches zur Geschichte des Schuhes aller Zeiten*, Schönenwerd, 1942, (*Geschichte*).

- Fouquet, *Le tatouage médical en Égypte dans l'antiquité et à l'époque actuelle*, Le Caire, 1898, (*Tatouage*).

- *Frühchristliche und koptische Kunst-Austellung in der Akademie der bildenden Künste Wien, 11. März bis 3 Mai*, Wien, 1964, (*Austellung*).

- Gawdat Gabra, "Zum Schmuck einer Frau des vierten Jahrhunderts aus der Baharia-Oase im Koptische Museum", *MDAIK*, XLIX, Wiesbaden, (1993), 93-97,(*Schmuck*).
- N. Golb, "The Topography of the Jews of Medieval Egypt", Part II, *JNES*, XXXIII, Chicago (1972), 116-149, (*Topography*).
- W. H. Groser, *Scripture Natural History, I-the Trees and Plants Mentioned in the Bible*, London, 1888, (*Scripture*).
- W. Grüneisen, *Les caractéristiques de l'art copte,* Florence, 1922, (*Caractéristiques*).
- *Guide du Louvre-les antiquités égyptiennes, II-Égypte romaine, art funéraire, antiquités coptes*, Paris, 1997, (*Guide du Louvre*).
- É. Guimet, "Les portraits d'Antinoë au Musée Guimet (1912)",. dans: G. Grimm, *Die Römischen Mumienmasken aus Ägypten,* Wiesbaden, 1974, (*Portraits*).
- *The Icons. Catalogue général du musée copte*, Published by P. V. Moorsel, Cairo, 1994, (*Icons*).
- L. Keimer, *Remarques sur le tatouage dans l'Égypte ancienne, MIE,* LIII, Le Caire, 1948, (*Remarques*).
- *Koptische Kunst. Christentum am Nil,* Exhibition in Villa Hügel, Essen, 3 May-15 August, 1963, (*Koptische Kunst*).
- C. Lilyquist, *Ancient Egyptian Mirrors from the Earliest Times through the Middle Kingdom,* München-Berlin, 1979, (*Kingdom*).
- P. Maraval, *Lieux saints et pélerinages d'Orient.Histoire et géographie des origines à la conquête arabe*, Paris, 1985, (*Lieux*).
- G. Michaïlidés, "Collection de peignes et autres objets de toilette coptes", in: *Coptic Studies in Honor of Walter Ewing Crum,* Boston, 1950, 485-494, (*Collection*).
- Muhammad 'Abd al-Hamid al-Shimi, *Parfums et parfumerie dans l'ancienne Égypte (de l'ancien empire à la fin du nouvel empire*), Lyon, 1997, (*Parfumerie*).
- *Le musée copte,* Le Caire, 1950, (*Musée copte*).
- J. Muyser, "Survivance du tatouage chrétien en Égypte", *Cahcoptes*, II, Le Caire (1952), 10-23, (*Survivance*).
- Parfums, onguents et cosmétiques dans l'Égypte Ancienne, Actes des rencontres pluridisciplinaires organisées par le CCFC avec le soutien du département recherché de l'oréal, Le Caire 27-29 avril 2002, *Memnonia* (cahier supplémentaire), Le Caire, 2003, (*Cosmétiques*).

- J. W. E. Pearce, *the Roman Imperial Coinage, IX-Valentinian I-Theodosius I,* London, 1968, (*Coinage*)

- H. Philipp, *Mira et Magica. Gemmen im Ägypten Museum der Staatlichen Museen.* Preuβischer Kulturbesitz. Berlin-Charlottenburg, Mainz am Rhein, 1986, (*Mina*).

- M. H. Rutschowscaya, "Objets de toilette d'époque copte", *RevLouvre*, XXVI/1, Paris (1976), 1-5, (*Objets*).

- ...., "Les bois d'Antinoë au Musée du Louvre", *Acts of the Second International Congress of Coptic Studies, Roma 22-26 september 1980,* Roma (1985), 293-305, (*Antinoë*).

- ...., *Musée du Louvre-Bois de l'Égypte copte*, Paris, 1986, (*Bois copte*).

- J. Schmidt, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine,* Paris, 1986, (*Dictionnaire*).

- Sekina 'Ayyad, *Egyptian Plants-A Photographic Guide, I-Hymns in Nature,* Le Caire, 1999, (*Plants*).

- *Un siècle de fouilles françaises en Égypte 1880-1980, Palais de Tokyo*, Paris 21 mai-15 octobre 1981, Paris, 1981, (*Siècle de fouilles*).

- W. Smith and S. Cheetham, *A Dictionary of Christian Antiquities Being a Continuation of the "Dictionary of the Bible",* I, London, 1875, (*Dictionary*).

- J. Strzygowski, *Koptische Kunst-Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire,* Vienne, 1904, (*Catalogue*).

- J. Vandier, "Département des antiquités égyptiennes", *BMF*, XI/1, Paris (1946), 7-10, (*Département*).

- J. Vandier d'Abbadie, *Catalogue des objets de toilette égyptiens,* Paris, 1972, (*Catalogue*).

- K. Weitzmann, *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, 3rd to 7th. Catalogue of the Exhibition at the New York Metropolitan Museum of Art, November 19.1977-February 12.1978,* New York, 1979, (*Age*).

قائمــــة الاختصـــارات والدوريـــات

BMF: *Bulletin des musées de France.* Dir. des mus. nat. (Paris). Continué par ***RevArts.***

BSAC: *Bulletin de la société d'archéologie copte.* (Le Caire).

Cahcoptes: *Cahiers coptes.* (Le Caire).

CoptEnc.: *Coptic Encyclopedia.* (New York).

JNES: *Journal of Near Eastern Studies.* Department of Near Eastern Language and Civilisation, Chicago University. (Chicago, Illin). Continue American Journal of Semitic Languages and Litteratures.

MDAIK: *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts Abt.* Kairo. (Wiesbaden).

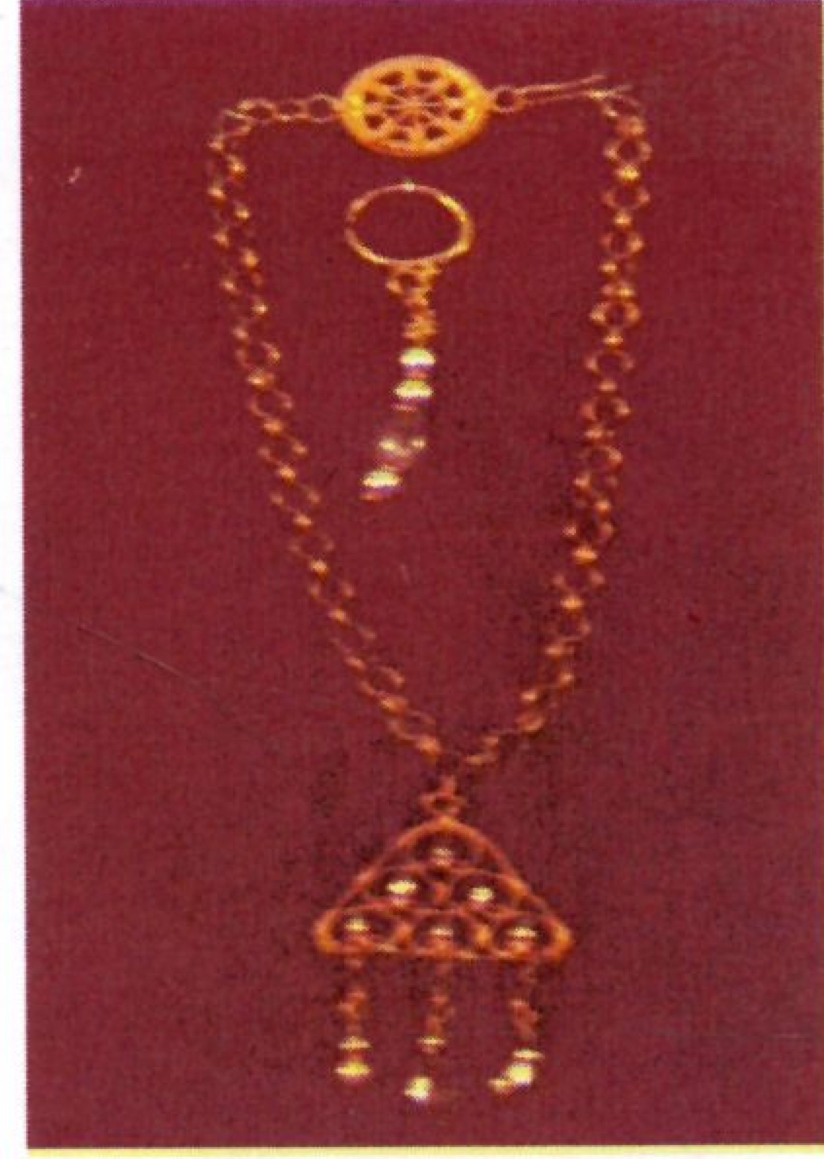
Memnonia: *Memnonia.* Assoc. pour la sauvegarde du Ramesseum. (Paris).

MIE: *Mémoires de l'Institut égyptien,* puis *Mémoires de l'Institut d'Égypte.* (Le Caire).

MIFAO: *Mélanges de l'Institut français d'archéologie orientale.* (Le Caire).

RevLouvre: *Revue du Louvre et des musées de France.* Cons. des mus. nat. (Paris).

Syria: *Syria.* Rev. d'art orient. et d'archéol. (Paris).



اللوحـة رقـم (١).

قـرط ذهبـى مزود بالأحجـار الكريمـة واللؤلؤ وقـلادة مكـونة من سلسـلة ذهبيـة ودلايـة مرصعـة باللؤلؤ وبعـض الأحجـار النفيسـة. المتحـف القبطـى بالقاهرة. مصـر. القـرن الخامـس الميـلادى.



اللوحـة رقـم (٢).

دلايـة ذهبيـة. المتحـف القبطـى بالقاهرة. مصر. نهاية القرن الخامس – بدايـة السـادس الميـلادى.



اللوحـة رقـم (٣).

دلايـة من الذهـب على هيئـة صليب. المتحـف القبطـى بالقاهرة. مصـر. القـرن الخامـس – السـادس الميـلادى.



اللوحـة رقـم (٤).

حشـوات عاجيـة وهى جـزء من صندوق لحفـظ أدوات الزينـة. المتحـف القبطـى بالقاهرة. مصر. القرن السادس الميلادى.



اللوحـة رقـم (٥).

تمثـال نصـفى من الجص الملـون لسـيدة فى كامل أناقتـها. المتحـف القبطـى بالقاهرة. مصـر. القـرن الثالث الميـلادى.



اللوحـة رقـم (٦).

مكحـلة من خشـب الأثـل. متحـف اللوفر بباريس. مصر.القـرن الخامس - السـادس الميـلادى.



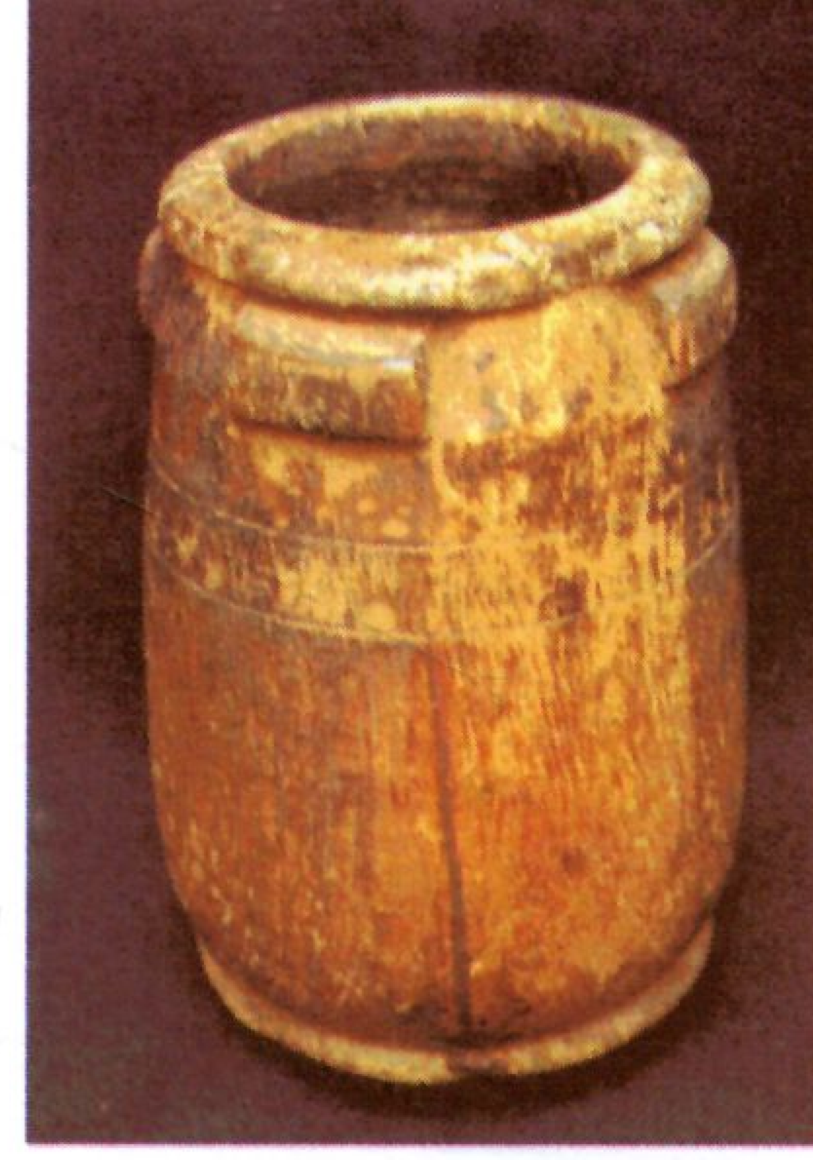
اللوحـة رقم (٧).

مكحـلة خشـبية. المتحـف القبطـى بالقاهرة. مصـر.القـرن الرابـع - الخامـس الميـلادى.



اللوحـة رقـم (٨).

إنـاء صغيـر من خشـب الأثـل لحفـظ الكحـل أوالدهـون. متحـف اللوفر بباريس. مصـر. القـرن الثالث - الرابـع الميـلادى.



اللوحة رقم (٩).

علبة خشبية صغيرة الحجم.

المتحف القبطى بالقاهرة. مصر. القرن الثالث - الرابع الميلادى.



اللوحة رقم (١٠).

علبة خشبية صغيرة الحجم لحفظ الكحل أوالدهون. المتحف القبطى بالقاهرة. مصر. القرن الثالث - الرابع الميلادى.



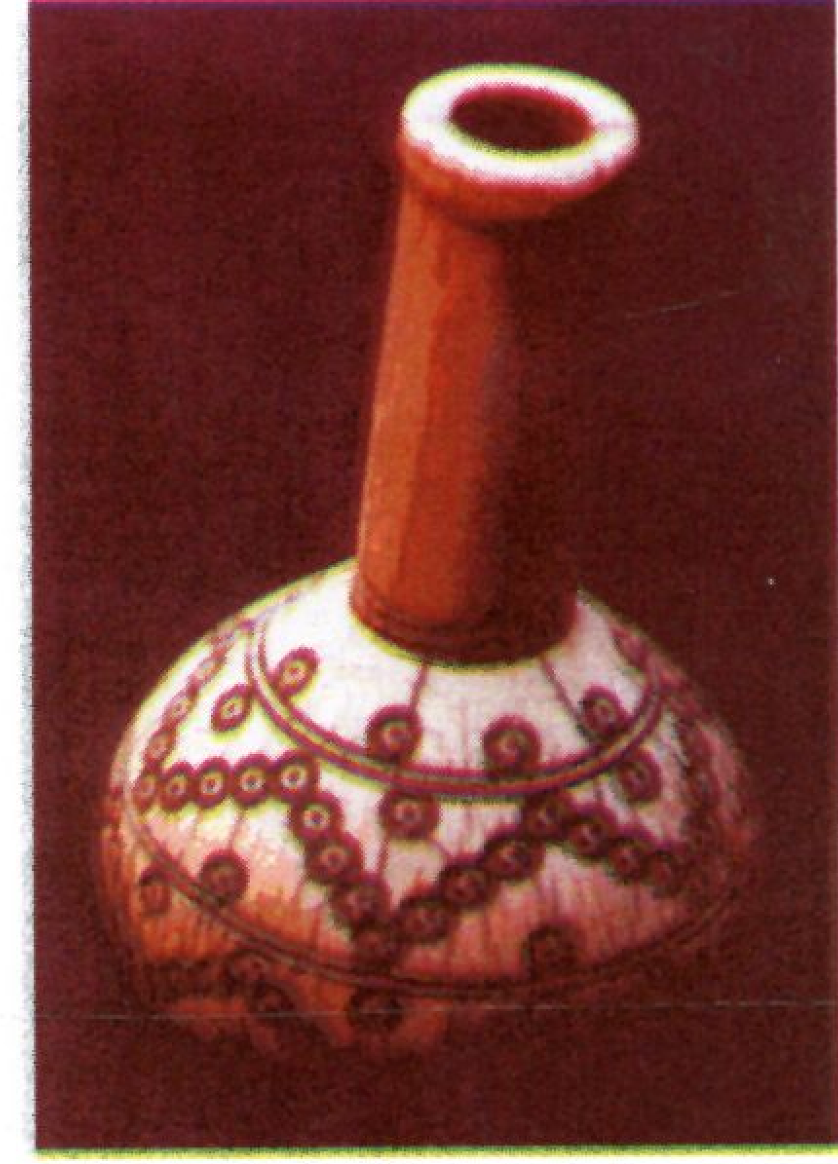
اللوحة رقم (١١).

مكحلة خشبية. المتحف القبطى بالقاهرة. مصر. القرن الخامس - السادس الميلادى.



اللوحة رقم (١٢).

مكحلة خشبية زخارفها منفذة بالطلاء. متحف اللوفر بباريس. مصر. القرن السادس- السابع الميلادى.



اللوحـــة رقــم (١٣).
آنيــة من العــاج لحفــظ الكحــل. المتحــف القبطــى بالقاهرة. مصــر. القــرن الرابــع الميــلادى.



اللوحـــة رقــم (١٤).
قمقــم من النحـاس. المتحــف القبطــى بالقاهرة. مصــر. القــرن الرابــع - الخامــس الميــلادى.



اللوحـــة رقــم (١٥).
ملعقــة خشــبية. المتحــف القبطــى بالقاهرة. مصــر. القــرن الرابــع الميــلادى.

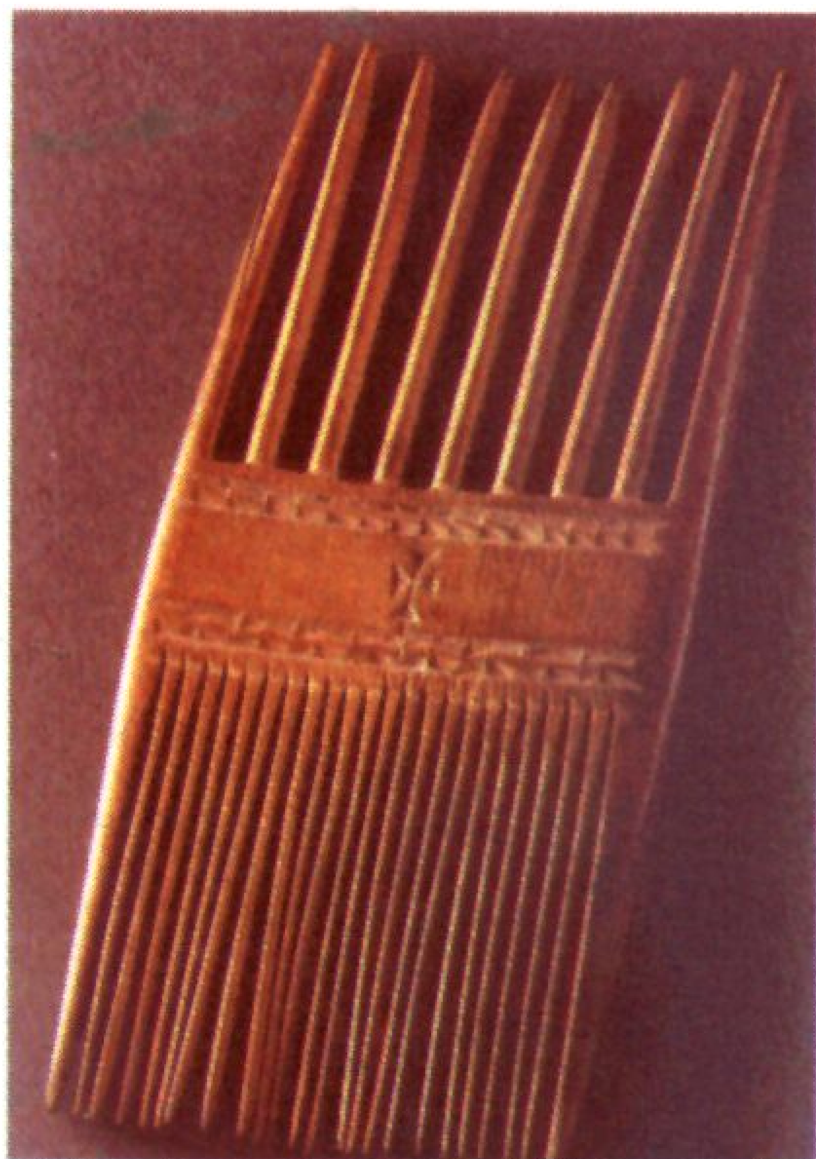


اللوحـــة رقــم (١٦).
مشــط من الخشــب. متحــف اللوفر بباريس. مصــر. القــرن الرابــع - الخامــس الميــلادى.



اللوحة رقم (١٧).

مشط من الخشب. المتحف القبطى بالقاهرة. مصر. القرن الخامس الميلادى.



اللوحة رقم (١٨).

مشط من خشب البقس. متحف اللوفر بباريس. مصر. القرن الرابع - الخامس الميلادى.



اللوحة رقم (١٩).

مشط من الخشب. المتحف القبطى بالقاهرة. مصر. القرن الخامس - السادس الميلادى.



اللوحة رقم (٢٠).

مشط من الخشب. متحف اللوفر بباريس. مصر. القرن السادس- السابع الميلادى.

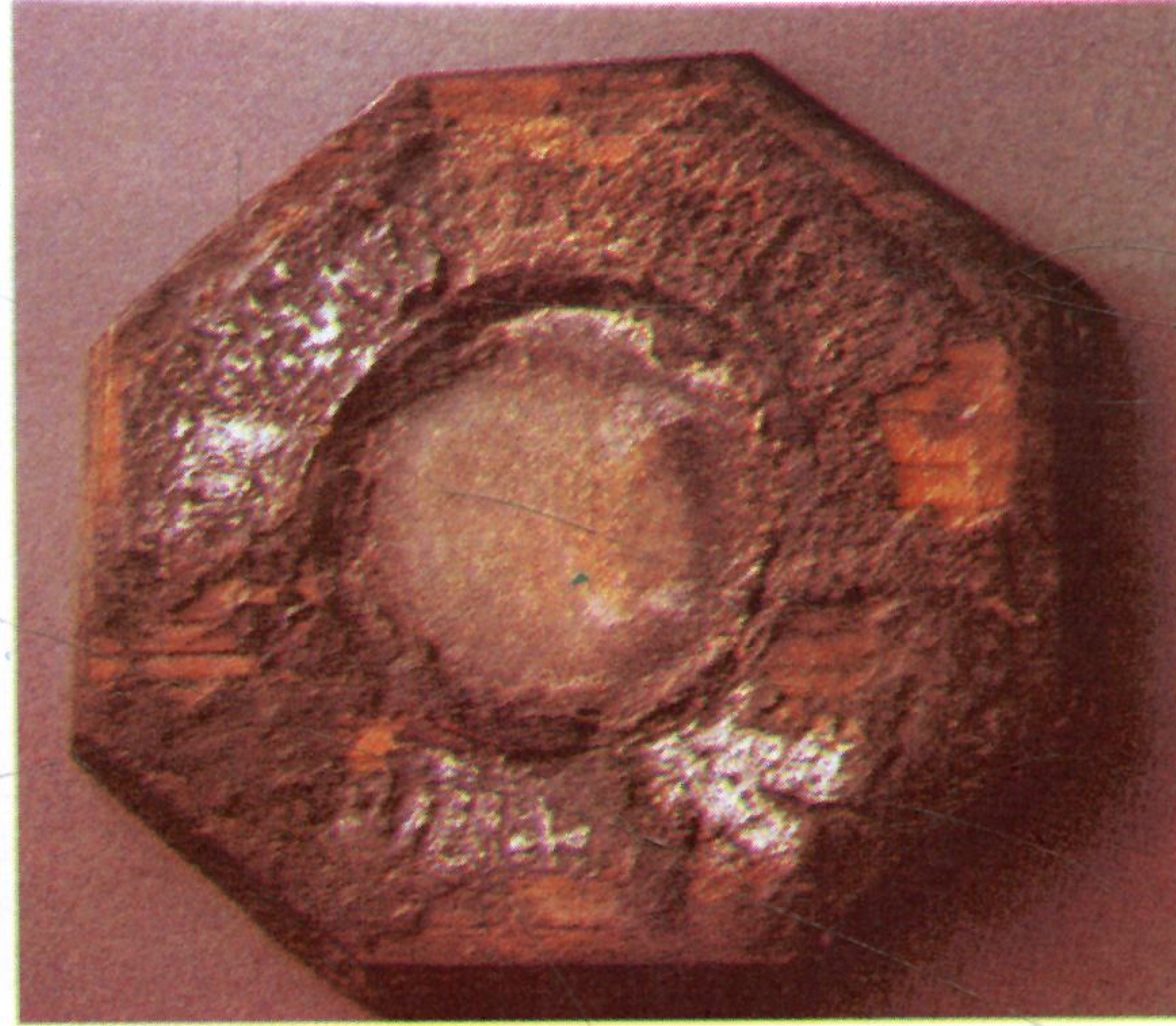


اللوحـة رقـم (٢١).

مرآة من الزجـاج لهـا إطـار من الخشـب مربـع الشـكل.

المتحـف القبطـى بالقاهرة.

مصـر.القـرن الرابـع - الخامـس الميـلادى.



اللوحـة رقـم (٢٢).

مرآة من الزجـاج لهـا إطـار من الخشـب مثمـن الشـكل.

متحـف اللوفر بباريس.

مصـر. نهايـة القـرن الرابـع - بدايـة القـرن الخامـس الميـلادى.

الأيقونة فى مصر (دورها ودلالاتها)

عزت زكى حامد قادوس

تعتبر الأيقونة ودورها فى التعليم المسيحى المبكر من الأمور السرية ذات الطابع الخاص بمفهوم الروحانيات والخيال الدينى، ويبدو دورها الهام فى المجتمع نابعاً من دورها الأساسى فى الكنيسة فى الفترة المبكرة، ولا سيما فى كنائس القديسين والشهداء الأوائل، وارتباط صورهم بمفهوم طقسى خاص جداً بهم فى إطار العقيدة وممارستها الدينية. من هذا المنطلق ظهرت الأيقونات كلوحات تصويرية لها أداء طقسى دينى ليس على مستوى الكهنة والشمامسة والرهبان، بل وصل الأمر إلى تبجيل كبير للأيقونات على المستوى الشعبى؛ حيث اتخذوا من الأيقونة سلاحاً للحماية وهدفاً للخلاص ووسيلة ذاتية خاصة بالتضرع والالتجاء الأخير. فلا يمكن الاندهاش حينما يشترك المصريون - على اختلاف عقائدهم منذ العصر الفرعونى القديم وإلى الأبد - فى البحث عن الوسيط الإلهى أو البشرى والسعى إليه؛ يصلون أمامه (الأيقونة أو ضريح أو قبر) ويقومون بتقبيل هذا الشىء أو لمسه أو إيقاد الشموع له أو حرق البخور أمامه، فإن هذا التبجيل الشعبى سمة من سمات الموروثات الشعبية القديمة. وليس هناك ارتباط دينى بين تلك الممارسات ومقومات العقيدة ذاتها، فالعقيدة - مهما كانت محلية أو عالمية - فى مصر لابد لها أن تخضع لهذا الموروث الشعبى الذى يبادر بالسيطرة والتوغل والتأثير فيها بشىء يكاد - فى فترة لاحقة - أن يصبح جزءاً هاماً من نسيج العقيدة ذاتها.

اختلف العلماء المحدثين فيما بينهم فى تحديد أصول هذا المفهوم الأيقونى فى المسيحية [1]، فأصل كلمة أيقونة فى اليونانية εικων وهى تعنى الصورة المرسومة، لكن يحدد هذا الرسم عن غيره من الرسومات الجدارية فى أن εικων لابد أن ترسم

على لوحات خشبية، ولابد أن تكون بورتريه شخصياً أو موضوعاً بشرياً. وفى الحقيقة فإن التعاليم الكنسية والشعائر الدينية حاولت أن تبحث عن فارق بين البورتريهات الشخصية الجنائزية المستخدمة فى العصر الروماني[٢] وبين مفهوم الأيقونة التى تعبد وتقام لها الشعائر الدينية وتكرس من أجلها الكنائس فى العصر المسيحى[٣] ولكن هل كان هناك بالفعل اختلاف جوهرى، وهل توصل العلماء إلى حدود معينة للفصل بين أهمية الصورة الدينية – الطقسية فى التراث المصرى وبين المفهوم الذى رغبوا فيه فى الغرب المسيحى؟

فى الحقيقة هناك اختلافات كبيرة حتى الآن، ولا نريد أن نخوض فيها، وذلك لأنها تحمل العديد من وجهات النظر اللاهوتية، وهو ما نحاول أن نتجنبه فى هذه الدراسة، ولكن يجب أن نناقش هذا المفهوم من خلال تطور حركة الفن عموماً فى مصر والعالم المسيحى. فالأيقونة نموذج تصويرى لشخص مات وانتقل بأعماله الخيرة الإيمانية إلى العالم الآخر، ومن ثم صار قدوة، وصارت أعماله مثلاً يحتذى به عبر الدهر. ويرجع السبب فى ذلك أن تلك الأمثلة قليلة فى العصر المسيحى المبكر، وكذلك فإن هؤلاء الأشخاص حملوا على عاتقهم مصير المسيحية، فكان الاتجاه نحو تقديسهم وبناء الكنائس لهم والاحتفال بهم سنوياً، هو شئ تم ممارسته فى مصر[٤] قبل أى ولاية أخرى من الولايات الرومانية. وقد ارتبط ذلك بأن المصريين تعودوا تصوير موتاهم والاحتفاظ بصورهم فى مقابرهم. و بما أن المسيحية – الغنوسية انتشرت فوق مقابر هؤلاء الشهداء المبكرين المباركين، فقد نتج عن ذلك إيحاء فنى متواصل ومتوارث فى أن تمارس الصورة الشخصية ضغوطها الإلهية والروحية على مفهوم الممارسة آنذاك، وبالتالى فإن الوجود التصويرى فى المقابر أو الكنائس المقامة فوق رفات شهيد للتذكير به، ما هى إلا تطور طبيعى لمفهوم الأقنعة والبورتريهات الشخصية ذات الطابع الجنائزى فى مصر آنذاك [٥].

ونحن نعتقد أنه ليس هناك اختلاف واضح بين مفهوم البورتريه والأيقونة[٦] فى كونها ظاهرة محلية فنية مصرية الطابع، نبتت فى المقام الأول بارتباط طقسى جنائزى ثم تحولت إلى شكل احتفالى ثم صارت نموذجاً تعبدياً فى الفترة اللاحقة. ولكن يجب أن نشير هنا إلى الاعتقاد السائد بأن جميع الصور المسيحية عموماً؛ سواء الصور الموضوعية أو الشخصية أو الأسطورية التى تنتمى للعقيدة المسيحية قد تندرج تحت لفظ أيقونة، وهو الأمر الذى جعل بعض العلماء يبتكرون مصطلح (الأيقونوجرافية) على فن التصوير المسيحى فى مصر. هذا الاتجاه يبدو عاماً فى الصور الجدارية والأيقونات ويحاول أن يبتعد بها عن المفهوم الوثنى عموماً. ولكننا هنا سوف نختص الأيقونة كصورة شخصية واقعية أو مثالية أو تخيلية، ولكنها قادرة على الانتقال من مكان إلى آخر، لديها تأثير دينى وعقائدى شعبى وهى تختلف عن الصور الجدارية فى القلايات والكنائس والتى تخدم أموراً أخرى فى العقيدة المسيحية آنذاك.

وعلى الرغم من أن مصر كانت بعيدة كل البعد عن حملات تحطيم الأيقونات فى القرنين الثامن والتاسع الميلاديين، إلا أننا لم نعثر إلا على عدد قليل من الأيقونات المبكرة فى مصر التى تساعدنا فى البحث عن أصول لتلك الظاهرة الفنية – الدينية، ويحتمل بأن مفهوم الاستهلاك المستمر للأيقونة فى المنازل والكنائس قد ساعد على عدم بقائها فترة زمنية كافية، وهو يختلف عن مصير البورتريهات الجنائزية المحفوظة داخل المقابر المغلقة، ولكن على الرغم من ذلك هناك نص فى "الأبوكرافيا" المصرية يرجع إلى نهاية القرن الثامن الميلادى يخبرنا برؤية متكاملة عن الممارسات الدينية والوجود الفعلى للأيقونة تقريباً منذ البدايات الأولى للمسيحية فى مصر، والخاصة بأيقونة "ليكوميدس"[٧] أحد أصدقاء يوحنا الإنجيلى التى زينت بأكاليل من الزهور والورود وزينت على جانبيها بالشموع ووضع أمامها المذبح، تلك الأمور الوصفية فى الأبوكرافيا توحى بأن تلك الممارسات الدينية كانت قائمة فى الفترة المبكرة من المسيحية تجاه الأيقونة.

ويمكن أن نضيف إلى ذلك الاهتمام المبالغ فيه قبل الأباطرة فى تزيين تماثيلهم الشخصية فى المعابد بهالة من العظمة والمجد عرفت آنذاك بلوحات **Lauraton** (هذه الكلمة مستقلة **Laurus**) أى لوحة المجد للإمبراطور، تلك الأعمال ساعدت بطريقة غير مباشرة فى تثبيت مفهوم الأيقونة وتبجيلها فى مقابل التبجيل الوثنى للبورتريهات الرسمية للأباطرة (٨).

إن مصرية تلك الأيقونات يمكن الاستدلال عليها من قبل الغنوسيين الذين ذهبوا فى تبجيل الشهداء والقديسين والعظماء فى الفلسفة والدين بوابل من الطقوس والممارسات الدينية، وإذا كان التبجيل لديهم قائماً فى كنائس الشهداء كما سبق وأشرنا، فإن التبجيل الحقيقى كان فى صور القديسين والفلاسفة اليونانيين أمثال أفلاطون وأرسطو وسقراط، بجانب صورة المسيح. تلك الأمور يمكن الاستدلال عليها من خلال إشارات أريانوس وترتليانوس عن طوائف الكربوكراتسيين والباسيليديين والفالنتنيين الذين مارسوا الطقوس الغنوسية فى مصر(٩) وكان لهم دور حقيقى فى تثبيت العقيدة المسيحية بشكل محلي خاضع للموروث العقائدى المصرى القديم. فيمكن القول بأن تحديث القناع الجصى بالصور السطحية قد جاء مواكباً لأفكار هؤلاء الغنوسيين الذين كرهوا التجسد في كل شئ واهتموا بالصورة البشرية السطحية غير المجسدة، وذلك لأنها كانت تتفق مع ميولهم العقائدية وممارستهم الروحية. ويبدو أن الأفلاطونية الحديثة كانت هى الباعثة – دون شك – إلى تلك الظواهر، فعندما رفض أفلوطين(١٠) أن ترسم له صورة، كان رده أنه صورة من صورة أصلية روحية، فلا داعى لأن تكون هناك نماذج مكررة من الصورة (١١). وعندما حاول أن يعقد المسألة على الفنانين طلبهم أن يصوروا الصورة الأصلية أى الروح، وكان ذلك هو قمة الفلسفة الفنية عند أفلوطين وهى ليست خاضعة له فحسب، بل كانت آنذاك هى روح العصر والمقياس الحقيقى للفن عموماً(١٢). ولكن تظل هناك علاقة وسطى قوية بين احتياجات الكنيسة والعقيدة آنذاك لمفهوم الصور، وبين النموذج الإمبراطورى صاحب القوة والهيمنة فى صور الأباطرة، وبصفة خاصة أثناء الاضطهادات الدينية للأباطرة سبتميوس، سيفيروس وديكيوس، وبالتالى أحدثت هذه الاضطهادات نوعاً من تثبيت

مفهوم الأيقونة لما حملت معها ضرورة تقديم القرابين لصور الإمبراطور وسكب الزيت والاحتفال التعبدى لصورة الإمبراطور. هنا، وفى منتصف القرن الثالث الميلادى أصبحت للأيقونات ضرورة طقسية مناسبة ومواكبة لما حدث فى اضطهاد ديكيوس على سبيل المثال، تلك الأمور شكلت جانباً هاماً من تطور مفهوم الأيقونة فى مصر والعالم الرومانى آنذاك.

وقد تبدو الأدلة الأثرية للأيقونات المصرية قليلة جداً فى الفترة المبكرة، فلم يتبق إلا بعض النماذج التى يرجع تاريخها إلى ما قبل القرن السابع الميلادى، أغلب تلك القطع ظلت محفوظة بدير سانت كاترين بسيناء، بالإضافة إلى النماذج القليلة التى كان يعثر عليها فى الاكتشافات الأثرية ويحتفظ بها فى المتحف المصرى أو القبطى حالياً. من بين الأيقونات الهامة القليلة الباقية من القرنين الرابع والخامس الميلادى (شكل ١)، لوحة خشبية مستطيلة رسم عليها بالألوان التمبرا المثبتة بالغراء لوجه سيدة حول رأسها إكليل من الزهور، وحول عنقها قلادة، وهى تنتمى إلى النماذج التى عثر عليها فى بورتريهات الفيوم، ويحتمل أن تكون تلك القطعة – التى لا نعلم مصدرها إلى الآن – نموذجاً مستخرجاً من مقبرة لسيدة متوفية[١٣]. الأسلوب الفنى هنا لا يزال متأثراً بالمرحلة الثالثة لصور البورتريهات الشخصية فى الفيوم[١٤]، والذى تميز بالوجوه الممتلئة والخطوط الحادة، والتدرج اللونى الحاد والواضح؛ لإبراز العمق والظلال، كما تميزت تلك المرحلة بالعيون الواسعة المبالغ فيها والفم الصغير الذى يرتسم عليه ابتسامة خفيفة، تلك اللوحة يحتمل أنها تعود إلى نهاية القرن الثالث وبداية القرن الرابع الميلادى، وهى نموذج للبدايات الأولى بفكرة الأيقونة المستوحاة من البورتريهات الشخصية، وهى محفوظة فى المتحف القبطى.

وإذا فرضنا أن هناك حالة من الاستمرارية بين البورتريه الجنائزى والأيقونات، فإننا يجب أن نشير إلى بعض التغييرات الفنية التى طرأت على بعض صور البورتريهات الشخصية التى عثر عليها فى أنتينوى[١٥] وأرسينوى وهوارة[١٦] وطيبة[١٧]، وهى نماذج تحدد لنا الصلة المباشرة بين البورتريه ووظيفته الجنائزية وبين

الأيقونة ووظيفتها العقائدية الدينية فى دور العبادة. منذ حوالى نهاية القرن الثانى الميلادى وبداية الثالث، يمكن ملاحظة بعض التغيرات الفنية التى طرأت على الأسلوب الفنى للبورتريه[١٨] وكذلك التقنين الرمزى المصاحب للشخصية والذى يؤكد أن هناك فكر مغاير قد حدث فى أذواق وأساليب الفنانين، فعلى سبيل المثال، نجد أن الاتجاه إلى الخطوط الحادة المبالغة والميل إلى التجريدية والتحديد بالخطوط الداكنة حول الوجه وملامحه عموماً، وكذلك المبالغة فى تصوير العيون الواسعة والأنف المستقيمة ذات الخطوط الحادة دون الظلال والألوان الناتجة فى إبراز سمات الوجه فوق خلفية داكنة اللون، جميعها أساليب فنية بدأت تظهر فى فن البورتريه مع نهاية القرن الثانى الميلادى، واستمرت تلك الأساليب هى المقياس الحقيقى للأسلوب الفنى للأيقونة فيما بعد، مع تثبيت حالة الخطوط الحادة المحيطة بالرسم وملامحه الشخصية.

ويمكن كذلك إضافة تلك الرموز الغنوسية التى لم تكن موجودة فى بورتريهات ما قبل القرن الثالث، وأنها استحداث محلى طقسى جديد ارتبط بالرموز الغنوسية، لاسيما اللجوء إلى الموروث الشعبى فى الحليات ذات الطابع الأسطورى مثل الثعابين، وكذلك بداية ظهور كأس النبيذ، أو الخمر المقدس الذى أصبح رمزاً مقدساً لتلك البورتريهات، فهو إلى جانب كونه موروث شعبى (هللينستى الطابع) إلا أنه كان من ضمن الطقوس والأسرار الغنوسية (شكل ٢، ٤،٣)، وأنه الوسيلة المادية فى الحياة الروحية. وهناك رمز آخر ترك إشارة فى هذا التغيير ألا وهو النبات السرى باللون الأرجوانى الفاتح والذى كان قاسماً مشتركاً مع بعض البورتريهات الرومانية والمسيحية[١٩]. هذا النبات لا يزال تفسيره غامضاً إلى الآن، البعض ذهب إلى كونه رمزاً غنوسياً بدأ ظهوره على البورتريهات كنوع من التميز لأصحاب هذه العقيدة عن غيرها، والبعض الآخر اتجه إلى كونه رمزاً وثنياً فى بعض المجتمعات الإقليمية فى مصر، إلا أنهم فشلوا فى توضيح أصوله أو نوعية تلك النبات ما بين أوراق وزهور الغار والأكانثوس، تلك الظاهرة ربما لم تكن عامة فى معظم البورتريهات[٢٠]، ولكنها كانت تعنى أن النباتات عموماً وسيلة من الطقوس السرية الغنوسية فى العالم الآخر،

وأنها رمز دينى جنائزى متفق مع الطبيعة الشعبية فى مصر آنذاك، ويدل على ذلك أن أشكال تلك النبات اختلفت من بورتريه إلى آخر حسب المكان والإقليم، وبالتالى فإن ضرورة أن يمسك المتوفى بكأس من الخمر المقدس وحزمة من هذا النبات السرى، هى ضرورة طقسية جنائزية جديدة ظهرت على مفهوم البورتريه الشخصى مع بداية القرن الثالث الميلادى بجانب السطحية الفنية الواضحة فى الأسلوب الفنى[٢١].

أما التطور أو التغير الهام الذى اقترن مع بورتريهات القرن الثالث والرابع الميلادى، هو التصاق الآلهة معهم بصورة قد تزيد من تأكيد قوة الإيمان الروحى والهدف المرجو منه فى عودة الموروث الشعبى مرة أخرى من خلال العقيدة الجديدة، فقد سبق وأشرنا إلى أن الغنوسية مهدت للمسيحية من خلال تمسكها بالموروث المصرى القديم؛ لاسيما فى الطقوس الجنائزية التى تحولت من كونها مختصة فقط بوسيلة انتقال المتوفى من الحالة البشرية إلى الحالة الروحية بعد الوفاة، إلى كونها السبيل إليه فى أن يصل إلى تلك النتيجة وهو لا يزال على قيد الحياة، فإن ارتباط المتوفى فى القرن الثالث بنفس التكنيك الفنى السطحى والرموز النباتية وكأس الخمر المقدسة، ثم يصور بجانب ذلك بعض الآلهة ذات المخصصات الدينية الهامة فى الطقوس المصرية القديمة، مثل سرابيس وإيزيس وحورس وأنوبيس[٢٢] (شكل٥،٦،٧) إما بأشخاصهم الإلهية أو من خلال مخصصاتهم مثل النسر وحيوان ابن آوى، بجانب سفينة سوخاريس الرمزية المتعلقة بالطقوس الإيزيسية. وقد سبق وفسرنا كيف انتقلت من كونها رمزاً دينياً قديماً إلى وسيلة للتعبير عن العقيدة الجديدة بمفهوم روحانى خالص. أما مسألة ارتباط تلك المتغيرات بحالة التطور الدينى فى مصر قد تكون هى المسألة الهامة حالياً فى البحث عن أصول ودوافع هذا التغير فى رسومات البورتريهات الشخصية[٢٣]، والذى يزيد من الأمر صعوبة ويؤكد كذلك ما نهدف إليه، أن تلك التغيرات – لاسيما فى الجانب الخاص بالتكنيك الفنى – قد استمرت فترات طويلة كأحد الأساليب الفنية لرسومات الأيقونات، فى حين حدث إحلال وتبديل للرموز الوثنية

أو الغنوسية برموز مسيحية بعد ذلك مثل الكتاب المقدس والصليب وهما الأداتان اللتان يمسك بهما الشخص المصور فى يديه بدلاً من النبات السرى وكأس الخمر المقدس. هذا الإحلال قد بدأ فى حيز التنفيذ تقريباً بعد منتصف القرن الخامس الميلادى حينما حاولت العقيدة ومحاورها الدينية والثقافية والفنية فى البحث عن مضمون جديد بعيداً عن الوثنية حتى تحافظ على محليتها دون أن تتعرض للانتفاضات الغربية.

من هنا فإن الشكل الفنى السابق للأيقونة قد ألقى بظلال وشيكة فى مصر على خروج نمط فنى للصور الشخصية أو الموضوعات الإعجازية للأيقونات يمكن استغلاله فى فرض هيمنة شعبية أكثر انتشاراً وتتفق مع الموروث الشعبى المعتاد آنذاك.

وحينما حاول القديس أثناسيوس أن يفسر عبارة "الكلمة صارت جسداً" فى إنجيل يوحنا(٢٤)، استخدم رمزاً وثنياً لصور الإمبراطور وأضاف فى شرحه ذلك، أن الاحترام والتقدير والتبجيل الذى يقدم لصور الإمبراطور، هو بمثابة تبجيل مقدم للأصل وهو الإمبراطور، وبالتالى فالاثنان واحد: الصورة والأصل، ومن هنا جاء التجسيد هو الصورة والأصل وهو الإله، تلك المناقشة اللاهوتية تعكس المفاهيم السائدة آنذاك، فى أن الصورة ما هى إلا الصورة البشرية أو النموذج البشرى المعتاد عليه فى عالمنا، بينما أصولنا هى أرواحنا، وبالتالى فالقديسون والمعلمون وكذلك المسيح والعذراء والرسل يستحقون التبجيل من خلال الصورة لأنها تمثل حقيقة أصولهم الروحية، لذلك لابد من وجود حدود لهم من أجل استعادة مكانتهم مرة أخرى، وهو تقليد دينى معروف فى مصر وارتبط بالمسيحية منذ البدايات المبكرة لها فى مصر(٢٥).

ولدينا فى المتحف القبطى نموذج مبكر للأيقونة المسيحية المصرية رُسم بالألوان المائية المثبتة بالغراء على طريقة التمبرا، فوق سطح خشبى(٢٦) (شكل ٨)، اللوحة تصور ملاكًا فى وضع طيران أو قادماً من السماء بالنصر والمكانة، وهو مجنح وذو شعر داكن اللون، الجزء الأعلى من الجسم وكذلك الأرجل تتجه عكس اتجاه الرأس التى تبدو وكأنها تنظر للمشاهد، وهو أسلوب فنى مرغوب فى الأيقونة، وهدف من أهداف تصويرها، وهى أن تحدث علاقة مباشرة وروحية مع المشاهد لها، وهو أسلوب ابتدعه

الفنان القبطى منذ القرن الرابع الميلادى: الملاك يمسك بإكليل أخضر اللون، بينما لون الرداء كان باللون الأبيض، اللوحة الخشبية تبدو كأنها ملونة باللون الأزرق الداكن (كبريتات النحاس) والتى تحولت إلى درجة من الاخضرار والأكسدة بعد فترة زمنية، ولكنها تؤكد أن الفنان أراد الواقعية فى إضفاء حالة الطيران فى السماء الزرقاء الداكنة، وهى سمة فى الأيقونات أن تكون الخلفية داكنة اللون بينها الوجه والشخص باللون الفاتح حتى يحقق قوة تعامل وتفاعل مباشر مع المشاهد أو المتعبد[٢٧]. اللوحة يبدو أنها كانت معدة للتعليق إما على جدران كنيسة أو منزل، وبها ثلاثة ثقوب، وغالباً يمكن إرجاعها إلى القرنين الخامس والسادس الميلادى بالمقارنة ببعض نماذج صور الملائكة فى حالة الطيران فى قلايات أديرة باويط وسقارة.

ويمكن القول بأن مسألة الحفظ للأيقونات المرسومة بطريقة "الأنكوستيك" (الألوان المثبتة بالشمع الساخن) كانت أقوى من الأيقونات المرسومة بالتمبرا[٢٨]، ليس هذا القياس ثابتًا فقط فى الأيقونات، بل إنه تقليد يمكن إدراكه أيضاً فى البورتريهات الشخصية فى الفيوم[٢٩]، فلدينا بورتريه من القرن الخامس أو السادس الميلاديين، محفوظ فى دير سانت كاترين، يصور القديس بطرس[٣٠] حاملاً الصليب الملكوتى (شكل٩) وحول رأسه هالة نورية وفى الخلفية مجموعة أبنية مقدسة فسرت عدة تفسيرات من بينها مبانى مدينة روما التى بشر فيها الرسول بطرس، والبعض فسرها على أنها أجزاء من هيكل أورشليم، أعلى الأيقونة نجد ثلاث ميداليات دائرية تحتوى على صور للسيد المسيح فى المنتصف وصورة للعذراء أم الإله (الثيوتوكس)، وصورة على اليمين لشاب فى مقتبل العمر، اختلف حوله المؤرخون بأنه إما يوحنا الإنجيلى أو يوحنا المعمدان، أو النبى موسى. ولكننا يمكننا تفسير المنظر بأنه يضم مفهوم الطبيعتين للمسيح الشاب قبل حلول المنحة الإلهية فى صورته الأولى، ثم المسيح الرجل الناضج بعد حلول تلك المنحة فى صورته الوسطى، وهما النموذجان الوحيدان اللذان جسّدا صورة المسيح فى فترة ما بعد منتصف القرن الخامس على طريقة المذهبين[٣١]. ولكن فى عهد[٣٢] جستنيان يحتمل أن محاولة التوحيد بين المذهبين قد ألقت بظلالها على تلك القضية، وهو ما حاول أن يتوصل إليه المذهب اليونانى الأورثوذكسى

والذى يدين به دير سانت كاترين، وبالتالى يحتمل أن تكون تلك الأيقونة نموذجاً يجسد مرحلة الاتحاد بين المذهبين فى القرن السادس الميلادى، وعلى ذلك فإن تلك الأيقونة على الرغم من كونها نفذت فى فترة السطحية الفنية فى الأسلوب والتنفيذ الفنى، إلا أننا نتلمس فيها جانباً من التأثير الهللينستى لمدرسة الإسكندرية[٣٣]، وهو النموذج الذى اعتمد على الظل اللونى التدريجى والأبعاد ودراسة مصدر الضوء، ويبدو أن هذا الاتجاه نفذ بدقة فى ملامح الوجه وتسريحة الشعر، بينما أغفل بعض الشئ الملابس وحركات ثنايا الرداء الذى يرتديه بطرس، كذلك يمكن ملاحظة هذا التكنيك المعتاد قبطى الطابع فى البورتريهات الثلاثة الدائرية العلوية.

وهناك أيقونة أخرى للسيدة العذراء والدة الإله تجلس على العرش وتحمل الطفل المسيح جالساً وحول رأسه الهالة النورية[٣٤] وصورة المسيح هنا تجسد مفهوم المذهب المصرى الأرثوذكسى الذى يعترف بألوهية المسيح منذ مولده (شكل ١٠)، بينما يحيط بالسيدة العذراء القديسان ثيودوروس وجورجيوس وهما فى هيئة جنديين مسلحين، وفى الخلفية هناك ملاكان ينظران إلى أعلى فى انتظار الأمر الإلهى بالتكريس، وبالتالى فإن هذا الوضع للعذراء والمسيح كطفل عرف فى مصر فى نهاية القرن الخامس كمنظر التكريس لكنيسة (إنشاء كنيسة) على اسم أحد القديسين. وعلى الرغم من أن هذا المنظر مستوحى عموماً من التكريس الإمبراطورى الرومانى[٣٥] (لوحة أغسطس على مذبح السلام) إلا أن مصرية ومحلية العقيدة المسيحية قد تبدو واضحة فى هذا العمل من خلال عناصر المذهب المصرى وألوهية الطفل المسيح. وتغلب على المشهد الأساليب السورية بعض الشئ، ويمكن إدراكها فى أحجام الشخصيات من ناحية الطول، اللهجة الهندسية الواضحة فى التعامل مع الأشكال والملامح، عناصر الزخرفة والاهتمام بالملابس بصورة دقيقة جداً وهو تقليد لم يكن معروفاً فنياً فى الصور القبطية من قبل، فيحتمل أن فنانين سوريين نفذوا العمل فى مصر بفكر مصرى ولكن بأسلوب سورى[٣٦]، وهو ما يميز العناصر الفنية فى النصف الثانى من القرن السادس الميلادى فى مصر.

وهناك أيقونة أخرى تنتمى إلى نفس العصر ولكنها منفذة بالأسلوب المصرى القبطى فى القرنين السادس والسابع الميلاديين، وهى أيقونة التمجيد[٣٧] الخاصة بالأنبا مينا مع السيد المسيح (شكل١١)، وهى إحدى الأيقونات الهامة فى تأريخ التصوير القبطى؛ وذلك لأنها منفذة بأسلوب الأنكوستيك[٣٨]، ومحفوظة حالياً فى متحف اللوفر. وتبدو عملية التمجيد والمباركة من السيد المسيح للأنبا مينا واضحة فى العلاقة بين الاثنين من خلال الذراع اليمنى للمسيح المرفوعة فوق كتف القديس، ونلاحظ أن هناك حالة من القزمية فى اللوحة، وهو أسلوب فنى تميزت به الصور القبطية – لاسيما فى أقاليم الفيوم وأرسينوى وبانوبوليس – من خلال تأثرها بالصور النسيجية[٣٩]، وهو أمر قد يؤدى إلى أن هذه اللقطة ربما نقلت من نسيج قبطى إلى أيقونة خشبية. كذلك نلاحظ أن المسيح هنا يبدو رجلاً كبيراً ناضجاً ذا لحية ويرتدى رداء أرجوانيًا داكن اللون وشعره طويل وحول رأسه هالة نورية صفراء بداخلها صليب؛ حتى تميزه دائماً عن الشخصيات الأخرى المحيطة به، ويحمل فى يده اليسرى الكتاب المقدس، أما الأنبا مينا فقد صور بنموذج مختلف عن صورته المعتادة بين الجملين، فقد عرفت صور الأنبا مينا فى لوحاته النحتية التى عثر عليها فى الإسكندرية[٤٠] بشكله الشاب أو الفتى الجندى القوى، بينما صورته هنا كرجل عجوز كهل ذى لحية وشعر أبيض قد تعطى معنى آخر ربما كان ذلك فى تلك الفترة أسلوبًا فنيًا عرف من خلال مجموعة من الصور التى عثر عليها فى باويط من القرن السابع الميلادى، وهى تصور هؤلاء القديسين المباركين القدماء بنفس تلك الإلهية فى جميع قلايات الرهبان، ويمكن المقارنة بأيقونة عثر عليها لقديس يعرف باسم القديس إبراهام[٤١] من القرن السابع الميلادى وتحتوى على نفس الرجل الكهل ذى الشعر الخفيف الأبيض واللحية الطويلة البيضاء ويحمل الكتاب المقدس بكلتا يديه. ولكن نلاحظ أخيراً أن هناك تفاوت واضح بين دقة تصوير الوجوه وبين دقة تصوير الملابس والخلفية، وهو ما يمكن أن نميزه فى الأسلوب التصويرى للأيقونات القبطية عن مثيلتها السورية أو البيزنطية، وهو بالتأكيد تميز يخدم محور العقيدة الروحية فى مصر[٤٢] (شكل١٢، ١٣).

وتبدو ظاهرة اختفاء الأيقونات فى مصر مواكبة لحركة تحطيم الأيقونات فى القرن الثامن الميلادى، فقد شعر بعض الغيورين على المسيحية أن ألوهية السيد المسيح لا يمكن رسمها، وذلك لأنها صفة غير مركبة بل هى صفة معنوية نشعر بها ولا نستطيع أن نراها أو نجسدها، وبالتالى شعر هؤلاء المعارضون أن الرموز الوحيدة المباح استخدامها فى التعبير عن تلك الألوهية هى البشارة أو الحمل أو الصليب أو السمكة وغيرها من الرموز القديمة(٤٣)، هؤلاء أثاروا مفهوم عودة الوثنية من جديد فى الأيقونة، كما أنهم أدركوا إلى أى مدى أصبحت الأيقونة (كصورة فقط) رمزاً مقدساً يفوق القدرة الإيمانية المرادة من الأيقونة ذاتها. أما المدافعون فقد أسسوا دفاعهم الوحيد فى أن الأيقونة وسيلة تعليمية منذ القدم، وأنه من حقنا أن نجسد المفهوم اللاهوتى لأن الكلمة صارت جسداً، والمسيح صار فى هيئة بشرية، وبالتالى فإن إمكانياته البشرية والعقلية المادية تجعلنا فقط ننظر إليه فى الصفة البشرية، وأن تكون حدود تصويرنا له هى حدود بشرية تعبر عن تجسده معنا؛ إنساناً عاش بيننا.

ومع نمو عدد الأيقونات وأهميتها يتزايد المعارضون والمدافعون وتتزايد حدة الصراع بينهما، الذى نتج عنه اندلاع حركة تحطيم الأيقونات والتماثيل الدينية فى عام ٧٢٦م فى عهد الإمبراطور ليو الثالث(٤٤)، واستمرت تلك الصراعات حتى منتصف القرن التاسع الميلادى. وقد أدى هذا الصراع إلى ضعف أهمية الأيقونة على المستوى الدينى والطقسى، بل وأصبحت الأيقونة خاضعة لأذواق الفنانين، وغير مدرجة فى تقاليد وقواعد ثابتة، وبالتالى فقدت الأيقونة عنصراً هاماً إيحائياً كان مسيطراً عليها وهو مفهوم الأيقونات الأعجوبية أو المعجزات الأيقونية، وهبطت أسهم الأيقونات على المستوى الغربى(٤٥). ولكن فى الشرق نجد أن الفتح العربى قد ساهم فى بُعد تلك المؤثرات الدينية عن حركة تطور فن الأيقونة فى الشرق عموماً وفى مصر بصفة خاصة، وظلت التقاليد الأيقونية قائمة فى مصر حتى العصور الوسطى(٤٦)، فقد شهد فن الأيقونة تطوراً كبيراً فى الفترة ما بين القرنين السابع عشر والثامن عشر(٤٧) (شكل١٤،١٥)، وازداد ارتباطها بالطقوس الدينية، كما ظهرت مجموعة من الرسامين

على قدر كبير من الثقة الدينية والفنية مثل إبراهيم الناسخ ويوحنا الأرمنى القدسى(٤٨)، وظهرت لهم مدرسة فنية تتلمذ فيها مجموعة كبيرة من الرسامين التزموا بأسلوبهم الفنى، كما حملت الأيقونات توقيعات وكتابات باللغتين العربية والقبطية، وهى مجموعة من الأيقونات لا تزال محفوظة فى الكنائس القبطية؛ ليس فى مصر فحسب بل فى معظم الكنائس الأرثوذكسية فى العالم، وكذلك فى جميع المتاحف العالمية.

قبل أن نختم الحديث عن فن الأيقونة فى مصر، يجب الإشارة إلى تلك التفاعلات الدينية والتقاليد الشعبية؛ لاسيما ارتباط الأيقونة بمفهوم الخلاص أو المعجزات الإلهية وارتباط تلك الأيقونات على المستوى الشعبى بمصير الديانة المسيحية وتقاليدها المحلية. ففى القرن العاشر الميلادى ظهر لنا كتاب يعرف بـ (سير البيعة المقدسة) للأنبا ساويرس بن المقفع أسقف الأشمونين فى القرن العاشر الميلادى، وهو يحتوى على خمس مقالات كتابية لخمسة من الرهبان والقديسين، وقد قدم هذا العمل جانباً كبيراً من معجزات الأيقونات على مستوى العقلية القبطية بعد الفتح العربى، فلا يزال هناك علاقة قوية بين الفتح العربى ومفهوم تلك المعجزات الإلهية المزمع حدوثها من قبل تلك الأيقونات التى تحتوى على صور للقديسين المبكرين والسيد المسيح والرسل وبعض الأنبياء.

ويمكن تقسيم تلك المعجزات إلى أقسام متعددة، فبعض المعجزات الأيقونية تحمل مفهوماً سياسياً ضد السلطة الإسلامية، وهى إلى حد ما بدون مصدر موثوق فيه إلى الآن، وهى تحاول أن تشير إلى أن هناك رفض إسلامى لتلك الأيقونات(٤٩)، فإن ما حدث - مثلاً - من بصق أحد المسلمين على أيقونة، فعذب فى منامه وطعن بحربة من المسيح وعندما استيقظ مات فى الليلة التالية بعد أن أصابه مرض لعين، على هذا المنوال حملت تلك المعجزات الأسطورية جانباً سياسياً ضد الحكومة الإسلامية. وهناك جانب من تلك المعجزات خصص لتدعيم العقيدة المسيحية ذاتها بعد الفتح العربى، وذلك من خلال البحث عن قدرة إعجازية لبعض القديسين المبكرين أمثال الأنبا مقار والأنبا مينا، بالإضافة إلى شيوع ظهور المسيح والعذراء أحياء من خلال أيقوناتهما فى

بعض الكنائس والقرى، وهو الأمر الذى يدعم ويذكر ويعطى قوى من جديد للمسيحية فى أوقات شهدت فيها أزمات عقائدية وإيمانية بعد الفتح العربى، وبالتالى فإن ما نستطيع أن نقدمه هنا أنه عقب الفتح العربى لمصر وتقلص دور المسيحية وبعدها عن الصراعات الدولية التى كانت تشعرها دائماً بمكانتها وتزيد من قوة إبداعها وتماسكها، جاء الفتح العربى واختفى هذا التأثير تماماً، وبالتالى كان لابد من تعويض ذاتى محلى فى هذا الوقت؛ فانتشرت تلك الثقافات الأسطورية للبحث عن الذات وسط الضغوط العربية من لغة وحكم ودين وثقافة وغيرها من مقومات الحضارة العربية الوافدة على مصر مع مطلع القرن السابع الميلادى.

هوامش

(١) Paul, J., Icons, in: Lexikon der christlichen Iconagraphie, Ed. Engelbert Kirschbaum, Freiburg, 1970, Vol. 2, s.v. Icon.

(٢) Henig, M., A Handbook of Roman Art. A Survey of the Visual Arts of the Roman World, Oxford 1983, pp. 83 ff.

(٣) Gabra, G., The Coptic Legacy, in: Cairo. The Site and History, Ed. G. Vitiello, B. Rouge, Louisiana 1988, pp. 38-57.

(٤) Langen, L., Icon- Painting in Egypt, in: Coptic Art and Culture, Cairo 1990, pp.1 ff.

(٥) Bierbrier, M.L. (Ed.), Portraits and Masks, Burial Customs in Roman Egypt, London 1997, pp. 10-17.

(٦) Grimm, G., Die römischen Mumienmasken aus Ägypten, Wiesbaden 1974, pp. 59 ff.

(٧) Heijer, J., Miraculous Icons and their Historical Background, in: Coptic Art and Culture, Cairo 1990, pp. 89 ff.

(٨) Langen, op. cit., pp. 57- 59.

(٩) Hanfmann, G. M. A., Observations on Roman Portraiture, Brussels 1953, pp. 20 ff.

(١٠) Girggs, C.W., Early Egyptian Christianity from its Origins to 451 C.E., Leiden 1993, pp. 45 ff.; Foerster, W., Gnosis. A Selection of Gnostic Texts, Vol. I, Oxford 1972, pp. 30 ff.; Chadwick, H., The Early Church, London 1974, pp. 25 ff.

(١١) L'orange, H.P., Das römische Reich, Kunst und Gesellschaft, Darmstadt 1985, pp. 45 ff.

(١٢) Keyser, E., La Signification de l'art dans les Ennéades de Plotin, Louvain 1955, pp. 32 ff.

(١٣) Bonanno, A., Portraits and Other Heads on Roman Historical Relief up to the Age of Septimius Severus, *BAR* Int. Ser. 6, Oxford 1976, pp. 220 ff.

(١٤) عزت قادوس، الآثار القبطية والبيزنطية، الإسكندرية، ٢٠٠٢، ص. ص. ٢٠٠، شكل ٢٢٢ .

(١٥) Doxiadis, E., The Mysterious der Fayum Portraits Faces from Ancient Egypt, London 1995, pp. 13 ff.

(١٦) Guimet, E., Les portraits d'Antinoë au Musée Guimet, Paris 1912, pp. 1 ff.

(١٧) Petrie, W.M.F., The Hawara Portfolio: Paintings of the Roman Age, in: Egyptian Research Account and the British School of Archaeology in Egypt XXII, London 1913, pp. 1 ff.

(١٨) Grimm, G., Thebanische Mumienporträts, in: *AA* 1971, pp. 246 ff.

(١٩) Crone, P., Islam, Judeo- Christianity and Byzantine Iconoclasm, in: *JSAI* 2, 1980, pp. 59 ff.

(٢٠) Geoffroy- Schneiter, B., Fayum Portraits, London 1998, pp. 10 ff, Pl. 31, 40, 45, 48.

(٢١) Shore, A.F., Portrait Painting from Roman Egypt, London 1972, pp. 16 ff.

(٢٢) Zunt, D., Two Styles of Coptic Painting, in: *JEA* XXI, 1935, pp. 63- 67.

(٢٣) Geoffroy- Schneiter, op. cit, p. 12, pl. 34, 49, 66.

(٢٤) Bastien, P.- Metzger, C., Le Trésor de Beaurains, Wetteren 1977, pp. 13 ff.

(٢٥) يوحنا ٣:٦ .

(٢٦) رأفت عبد الحميد، الدولة والكنيسة، ج. ٣ (أثناسيوس)، ط. ٢، القاهرة ١٩٨٣، ص. ص. ٤٤ وما بعدها.

(٢٧) عزت قادوس، الآثار القبطية والبيزنطية، ص. ص. ٢٠٣– ٢٠٤، شكل ٢٢٣ .

(٢٨) Zaloscher, H., Portraits aus dem Wüstensand, Münichen 1961, pp. 36 ff.

(٢٩) Skalova, Z., Conservation Problems in Egypt, Introductory Report on the Condition and Restoration of Post- Mediual Coptic Icons, in: Coptic Art and Culture, Cairo 1990, pp. 73 ff.

(٣٠) Walker, S. Bierbrier, M., Ancient Faces Mammy Portraits from Roman Egypt, British Museum 1998, pp. 25 ff.

(٣١) Papaioanno, E., Das Kloster St. Katharina in Sinai, Cairo, 1989, p. 28, pl. 2.

(٣٢) Atiya, A.S., A History of Eastern Christianity, Notre Dame Univ. Press, 1968, pp. 70 ff.

(٣٣) Badawy, A., L'art copte. Les influence hellenistiques et romaines, Le Caire, 1953, pp. 10 ff.

Weitzmann, K., The Monastery of St. Catherine at Mount Sinai. The Icons from (٣٤)
the 6th-10th Cent., Princeton Univ. Press, vol. I, N. Jersey 1976, pp. 32.

Simon, E., Augustus. Kunst und Leben in Rom um die Zeitwende, München (٣٥)
1986, pp. 28 ff.

Rice, D.T., Byzantine Art, Harmondsworth 1968, p. 363, Fig. 327. (٣٦)

(٣٧) عزت قادوس، الآثار القبطية والبيزنطية، ص. ص. ٢٠٥- ٢٠٦، شكل ٢٣٠ .

Schmid, H., Enkaustik und Fresko auf antiker Grundlage, München 1926, pp. (٣٨)
12 ff.; Dow, E., The Medium of Encaustic Painting. Technical Studies, Fogg Art Museum, Harvard University, Vol. V, 1936- 37, pp. 3- 17.

Van Hooft, P.M., An Introduction to Coptic Textiles, in: Coptic Art and Culture, (٣٩)
Cairo 1990, pp. 119-121.

Empereur, J.- Y., The Graeco-Roman Museum Alexandria, Alexandria 1995, (٤٠)
p. 32, fig. 46.

Rice, op. cit., p. 361, fig. 326. (٤١)

Walker- Bierbrier, op. cit., pp. 3- 30. (٤٢)

Weitzmann, K., The Survival of Mythological Representations in Early Christian (٤٣)
and Byzantine Art and their Impact on Christian Iconography, D.O.P. 14,1960, pp. 45- 68.

Kubach, E.- Elbern, V.H., Das Frühmittelalterliche Emporium, Baden-Baden, (٤٤)
1980, p. 111.

Rice, Byzantine Art, p. 364 ff. (٤٥)

Papaioannou, op. cit., pp. 30 f. (٤٦)

Weitzmann, K., Ein Vorikonoklastische Ikone des Sinai mit der Darstellung des (٤٧)
Chairete, in: Tortoule Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monument, Römische Quartalschrift 30, Supplementum 1996, pp. 317- 325.

Handlink, H.- Langen, L., Armani and Ibrahim Al- Nasikh, Two 18th Century Icon- (٤٨)
Painters, in: *Actes du IVe Congrès International d'Études Coptes*, Louvain 1988, pp. 12 ff.

King, G., Islam, Iconoclasm and the Declaration of Doctrine, in: *BSOAS* 48, (٤٩)
1985, pp. 76- 95.



(شكل ١)



(شكل ٣)



(شكل ٣)



(شكل ٤)


(شكل ٥)

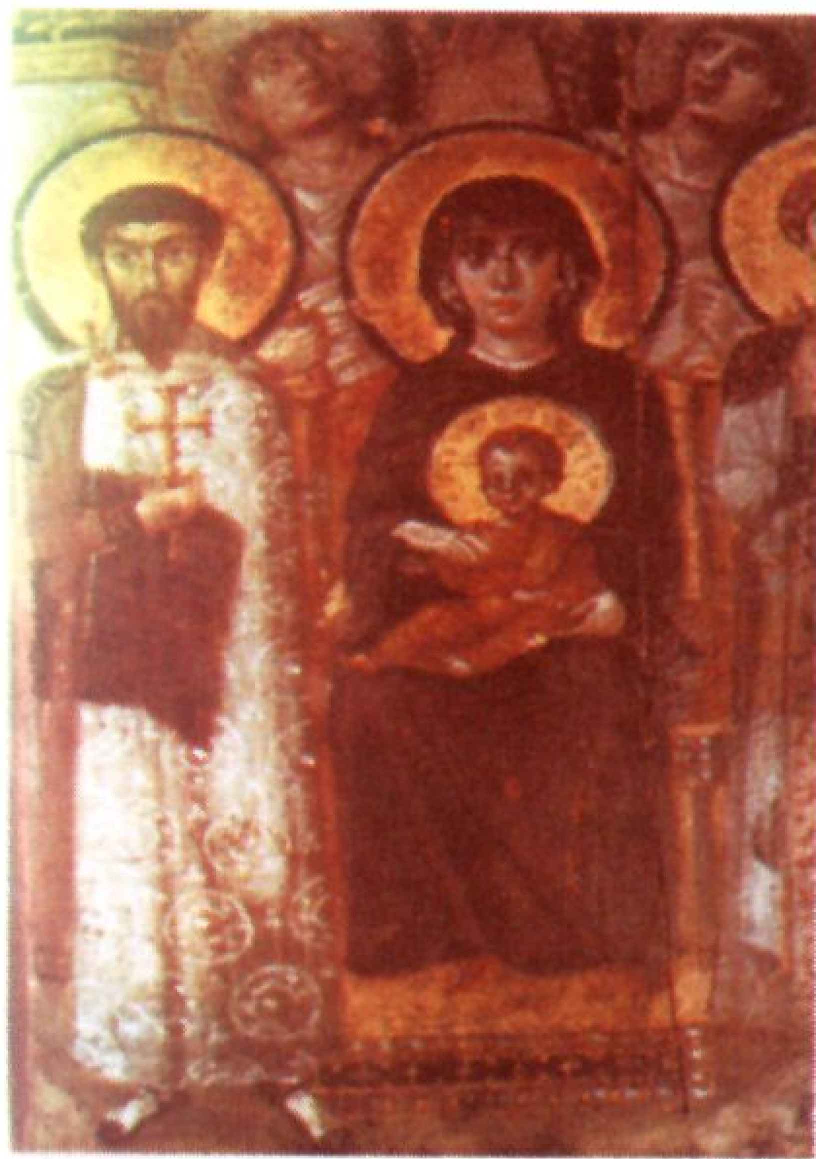

(شكل ٦)


(شكل ٧)


(شكل ٨)



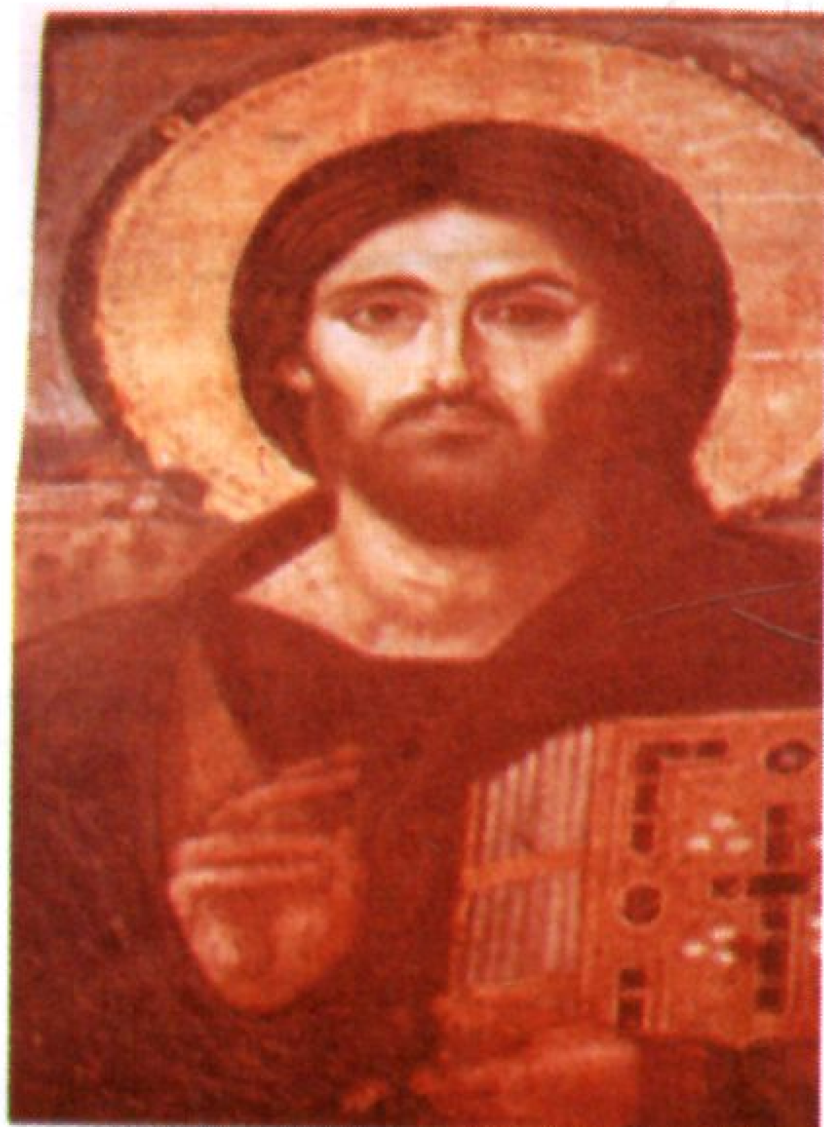
(شكل ٩)



(شكل ١٠)



(شكل ١١)



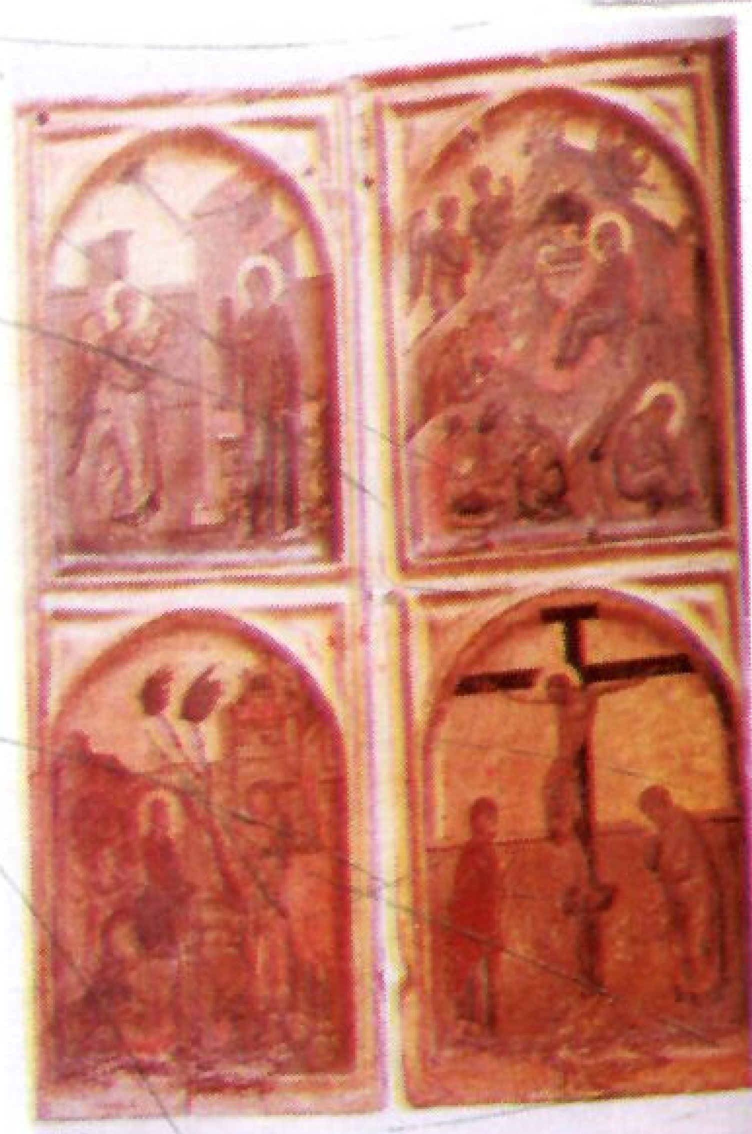
(شكل ١٢)



(شكل ١٣)



(شكل ١٤)



(شكل ١٥)

أهم مناظر السيد المسيح فى الفن القبطى

من القرن الرابع إلى القرن الثالث عشر الميلادى

مارى ميساك مانوك

منذ أواخر القرن الثامن عشر اكتشفت قطع أثرية فى مناطق للحفائر لم يتمكن أحد من تصنيفها ضمن الآثار الفرعونية أو الإسلامية أو حتى اليونانية الرومانية. فاتجه الباحثون والعلماء فى ذلك الوقت لاكتشاف ما عرف بالآثار القبطية، وهذه الآثار - سواء مرسومة أو منسوجة أو منحوتة أو مشكلة - عبرت عن الفكر المسيحى فى مصر.

ولعل من أهم الموضوعات التى اهتم بها الفنان القبطى بصفة خاصة وحرص على الإبداع فيها؛ كانت مناظر حياة السيد المسيح، وكان الإنجيل - بلا شك - هو المصدر الرئيسى الذى استقى منه الرواية وعبر عنها فى منتجاتة الفنية. ومما هو جدير بالذكر حرص المتاحف العالمية على اقتناء العديد من القطع الفنية القبطية، وهو أمر يعبر عن مدى أهمية هذه الآثار، بل ويظهر مدى اعتزاز المتاحف العالمية بها حيث إنها تكمل دائرة الآثار المسيحية فى العالم المسيحى الشرقى، كما توضح أهمية الكنيسة القبطية لما لها من دور مؤثر فى بداية الكنيسة فى القرون الأولى.

ومن خلال استعراض موضوع أهم مناظر حياة السيد المسيح التى وصلت إلى أيدينا منذ حوالى القرن الرابع وحتى القرن الثالث عشر سوف يتضح أن هناك الكثير من القطع محفوظة فى متاحف عالمية مثل متحف المتروبوليتان فى نيويورك، ومتحف فيكتوريا البرت، والمتحف البريطانى فى لندن، وكذلك متحف بيناكى فى أيلتا ومتحف اللوفر فى باريس، بالإضافة إلى بعض المكتبات فى فرنسا. وبالطبع؛ فإن المتحف القبطى بمنطقة مصر القديمة، وكذلك العديد من الكنائس والأديرة فى أنحاء مصر

تعتبر من المصادر الرائعة التى تمدنا بالفن القبطى فضلاً عن مناطق الحفائر الأثرية القبطية التى عثر على نتاج فنى بعضها لا يزال محفوظًا والآخر قد يكون تلف. ومن بين هذه المناطق: "باويط"، حيث عمل الفرنسيون، وكذلك منطقة "أبو حنس" حيث عمل النمساويون. وتؤرخ هذه القطع إلى الفترة من القرن السادس إلى القرن التاسع الميلادى.

والآن سوف نستعرض أهم مناظر حياة السيد المسيح وهى:

١ – البشارة.

٢ – الميلاد.

٣ – تقديم السيد المسيح للهيكل.

٤ – هروب العائلة المقدسة لمصر.

٥ – عماد السيد المسيح فى نهر الأردن.

٦ – دخول السيد المسيح أورشليم.

٧ – التجلى.

٨ – العشاء الأخير.

٩ – الصلب.

١٠ – الصعود.

بالإضافة إلى بعض المعجزات التى قام بها السيد المسيح، والتى توضح لنا قدراته العظيمة فى التغلب على الطبيعة وعلى الموت وفى شفاء الأمراض المختلفة. وتنقسم هذه

الأحداث إلى مواضيع وجدت بكثرة وأخرى نادرة لعدم تصويرها أو وجود قطع توضحها تعود إلى الفترة موضع الدراسة.

أولاً - البشارة:

وهو موضوع زيارة رئيس الملائكة "جبرائيل" للسيدة العذراء ليبشرها بنبأ حملها فى السيد المسيح، وهى تعد من أهم الموضوعات التى سجلت بكثرة مصوَّرة أو منحوتة على مواد مختلفة. وتعتبر البشارة من الأعياد السيدية الكبرى التى تحتفل بها الكنيسة المصرية فى ٢٩ برمهات.

ومن العناصر الأساسية التى تعبر عن هذا الموضوع: تمثيل السيدة العذراء إما واقفة تستمع للملاك أو جالسة تغزل؛ بينما يقف الملاك جبرائيل أمامها يخبرها بالخبر السار وهو ميلاد السيد المسيح.

وفيما يلى أهم القطع الفنية القبطية التي عثر عليها مرسومة أو منحوتة تصور موضوع البشارة:

١ - أقدم المناظر التى صورت موضوع البشارة: نحت خشبى من شجر التين محفوظ فى متحف اللوفر بباريس يعود إلى حوالى القرن الخامس - السادس مصور فيه السيدة العذراء وهى تغزل ستارة هيكل معبد أورشليم، ويفترض أن يكون الملاك جبرائيل واقفاً بجوارها يخبرها بالبشارة، ونجدها ترفع يدها بالغزل وهى فى قمة انشغالها حيث فاجأها الملاك جبرائيل بالنبأ. ونجد وجه العذراء مصوراً من الأمام، ولكن جسدها يتجه نحو الملاك الذى يظهر منه فقط جزء من قدمه (شكل ١).

٢ - أما عن أقدم منظر مصور للبشارة على الإطلاق فهو رسم فى مقصورة السلام فى جبانة البجوات فى الواحات الخارجة وتعود للقرن الخامس - السادس

الميلادى. ونجد العذراء واقفة بوجهها وكف يديها مفتوح أمام صدرها والملاك على شكل حمامة يطير فوقها ليبشرها (شكل ٢).

٣ - ويلى ذلك منظر حائطى فى مقصورة فى باويط ترجع للقرن السادس أو السابع يصور لنا هذا الموضوع: العذراء جالسة على عرش تغزل وإلى جوارها يقف الملاك يحمل عصا فى يده اليسرى تنتهى بصليب ويده واليمنى موجهة ناحية العذراء ليبشرها (شكل ٣).

٤ - عثر على مخطوطات هامة من الرق ترجع للقرن العاشر تقريباً فى منطقة حامولى بالفيوم، وهى الآن محفوظة فى مكتبة بييريون مورجان فى نيويورك، وتتناول نفس الموضوع؛ ألا وهو البشارة. حيث نرى العذراء مصورة داخل نيش تستمع للملاك المصور واقفاً بجوارها مشيراً بإصبعه إلى وجهها وقد ظهرت السيد العذراء تحمل فى يدها بقايا الغزل وقد بدت عليها علامات الدهشة واضحة من خلال وضعية الإصبع تجاه الوجه. والمنظر متوج باسمى العذراء مريم ورسول البشارة جبرائيل منفصلين بصليب واحد. وبالأسفل نص يونانى (شكل ٤).

٥ - فى عام ١٩٩٢ قامت البعثة الفرنسية الهولندية بالكشف عن صور جدارية كان محفوظة تحت طبقة ملونة لموضوعات أخرى غير البشارة كما ظهر فى نصف القبة الغربى فى سقف كنيسة العذراء مريم بدير السريان (شكل ٥) حيث تم العثور على منظر للبشارة، واختلف العلماء عليه من حيث التاريخ؛ فمنهم من يؤرخه بالقرن الثامن أو التاسع، ومنهم من يؤرخه بالنصف الأول من القرن العاشر.

ويصور هذا المنظر العذراء بملامحها الكلاسيكية وهى جالسة على عرش ويدها اليمنى تحت ذقنها علامة على الدهشة بينما الملاك يتقدم نحوها ليبشرها. ويحيط بها الأربعة أنبياء من العهد القديم وهم: حزقيال وإشعيا إلى جانب العذراء وموسى ودانيال إلى الجانبين. وقد صوروا واقفين ممسكين بيدهم لفافة تحوى أسماءهم ونبوءاتهم.

ومما هو ملفت للنظر كتابة اسم رسول البشارة خطأً؛ حيث كتب **Gauriel** بدلاً من **Gabriel**، أما عن خلفية المنظر فتصور مدينة الناصرية. ومما هو ملفت للنظر أيضاً وجود خطوط حمراء تصور العليقة المشتعلة خلف النبى موسى.

٦ – أما عن المنظر ككل؛ فقد كان مغطى بمنظر آخر يتناول موضوع صعود السيد المسيح وهو ما سنتناوله فى نهاية الموضوع.

٧ – ومن المناظر الأخرى التى تناولت موضوع البشارة بقايا منظر جدارى مصور على الحائط الجنوبى لصحن كنيسة العذراء فى دير البراموس وهو من أقدم نموذج يصور لنا حياة السيد المسيح؛ إذ يبدأ بالبشارة ثم زيارة العذراء لاليصابات ثم العماد ثم معجزة عرس قانا وأخيراً حلول الروح القدس على التلاميذ (شكل ٧).

٨ – أيضاً عثر على رسم جدارى مصور بدير الأنبا مقار بوادى النطرون (شكل ٨).

ثانياً – الميلاد:

أما الموضوع الثانى فهو ميلاد السيد المسيح الذى صور بكثرة، ويعد من الأعياد الكبرى التى تحتفل بها الكنيسة القبطية فى ٢٩ كيهك الموافق ٧ يناير.

٩ – ومن أقدم القطع التى صورت لنا هذا الموضوع من الكتان وجدت فى إخميم بسوهاج وهى الآن محفوظة فى متحف فيكتوريا البرت بلندن وترجع للقرن الخامس – السادس ويظهر فيها الملاك فى حضرة العذراء وبينهم نجد صليباً يونانياً وفى اليمين نجد الطفل فى مزود حوله ثور و فى الأعلى يوجد رسم قارب ونجمة (شكل ٩).

١٠ – قطعة أخرى من الخشب توجد فى كنيسة أبى سرجة تؤرخ بالقرن الثانى عشر الميلادى وتعد من أجمل القطع إذ يظهر فيها المسيح فى مزود وترقد بجواره

السيدة العذراء ويوسف النجار جالس على الأرض وفى الطرف السفلى يوجد المجوس (شكل ١٠).

١١ - منظر آخر فى مقصورة بباويط يرجع للقرن السادس أو السابع للميلاد ويعتبر من المناظر النادرة لميلاد السيد المسيح (شكل ١١).

١٢ - منظر فى دير السريان يصور لنا الموضوع نفسه وبجواره يوجد منظر للبشارة ويرجع للقرن السابع الميلادى (شكل ١٢).

١٣ - أما بالنسبة للمعادن فتوجد مبخرة من البرونز مصور عليها بالنحت البارز حياة السيد المسيح بدون تفاصيل ومن ضمنها موضوع الميلاد، وهى الآن محفوظة فى المتحف القبطى وتؤرخ بين القرن الثامن والقرن الثالث عشر وهذه الفترة الطويلة توضح لنا صعوبة التاريخ للقطع القبطية (شكل ١٣).

١٤ - منظر آخر جميل للميلاد يوجد فى هيكل تكلا هيمانوت فى الكنيسة المعلقة ويرجع ربما للقرن الثانى عشر (شكل ١٤).

١٥ - وأخيراً يوجد منظر لرسم جدارى لموضوع الميلاد فى دير الأنبا مقار بوادى النطرون (شكل ١٥).

ثالثاً - تقدمة السيد المسيح للهيكل:

ننتقل الآن لموضوع آخر وهو موضوع تقدمة السيد المسيح للهيكل، ويعد من الموضوعات النادرة، حيث يوجد منظر جدارى فريد يرجع للقرن الثانى أو الثالث عشر فى هيكل مارى جرجس فى كنيسة أبو سيفين بمصر القديمة (شكل ١٦) وقد كان هذا المنظر مغطى بمنظر حديث للعماد؛ لذا نجد الألوان محفوظة بطريقة ممتازة.

١٧ – بالإضافة إلى مخطوط محفوظ فى المعهد الكاثوليكى بفرنسا يرجع للقرن الثالث عشر يصور لنا سمعان الشيخ والطفل يسوع والعذراء مريم مع يوسف النجار فى الهيكل (شكل ١٧).

رابعاً – هروب العائلة المقدسة إلى مصر:

١٨ – لم نعثر على قطع كثيرة تصور هروب العائلة المقدسة إلى مصر فراراً من اضطهاد الحاكم الرومانى سوى قطع من النسيج تعد من أقدم القطع التى ترجع للقرن الخامس، معروضة فى المتحف القبطى بمصر القديمة، نرى فيها السيدة العذراء تمتطى حماراً وأمامها السيد المسيح (شكل ١٨).

خامساً – العماد:

١٩ – أما عن عماد السيد المسيح فى نهر الأردن فهو من الموضوعات الهامة التى تحتفل به الكنيسة فى ١١ طوبه ويرجع أقدم منظر إلى القرن السادس أو السابع الميلادى ويوجد مقصورة ١٧ فى باويط (شكل ١٩).

أما عن وصف المنظر فنرى السيد المسيح مصوراً له لحية يقف فى نهر الأردن ويعود للقرن الثامن الميلادى.

أما المنظر الثانى فى مقصورة ٣٠ **(chapel 30)** نجد نهر الأردن أسود اللون والسيد المسيح بصورته العادية وذا ملامح طفولية، ويرجع هذا المنظر للقرن السادس الميلادى (شكل ٢٠).

٢٠ – وأخيراً؛ على وشاح **Clavi** محفوظ فى متحف **North Bohemian** فى جمهورية التشيك مصور عليه كل حياة السيد المسيح؛ ومنها العماد، ويرجع تاريخه للقرن السادس أو السابع الميلادى (شكل ٢١).

سادساً – دخول السيد المسيح أورشليم:

٢١ – موضوع آخر، وهو دخول السيد المسيح أورشليم، وهو منحوت على قطعة أثرية قديمة جداً من الخشب، ووجدت فى الفيوم وترجع للقرن الرابع ومحفوظة الآن فى متحف **Recklinghausen** فى ألمانيا (شكل ٢٢).

٢٢ – بالإضافة إلى قطعة شهيرة عبارة عن عتب باب مصنوع من الخشب معروضة فى المتحف القبطى منقولة من الكنيسة المعلقة ويرجع تاريخه إلى القرن الخامس أو السادس الميلادى تقريباً تصور لنا السيد المسيح راكباً حماراً وترحيب أهالى أورشليم به (شكل ٢٣).

سابعاً – التجلى:

التجلى؛ وهو مقصود به تجلى السيد المسيح ومعه الأنبياء موسى وإيليا لثلاثة من التلاميذ (بطرس ويعقوب ويوحنا) وهو من الموضوعات النادرة أيضاً.

٢٣ – وقد سجل هذا الموضوع على قطعة من العاج محفوظة فى المتحف القبطى تصور لنا السيد المسيح فى الوسط وعلى جانبيه موسى وإيليا وفى الأسفل ثلاثة تلاميذ والذين ورد ذكرهم من قبل (شكل ٢٤).

ثامناً – العشاء الأخير:

٢٤ – يعتبر العشاء الأخير من ضمن المواضيع قليلة التصوير فى الفن القبطى، ولدينا قطعة نادرة من الكتان منقولة من أخميم وترجع للقرن السابع أو الثامن الميلادى وهى محفوظة الآن فى متحف فيكتوريا البرت فى لندن، صورة عليها العشاء الأخير (شكل ٢٥).

بالإضافة إلى قطعة من النحت على قطعة من الخشب **wood panel** توجد فى كنيسة أبى سرجة وترجع للقرن الثانى عشر (شكل ١٠).

تاسعاً - الصلب:

٢٥ - أما عن موضوع صلب السيد المسيح فلم نجد له منظراً جدارياً يرجع لهذه الفترة الزمنية سوى بعض المخطوطات التى ترجع للقرن الثالث عشر وهو محفوظ الآن فى **Natonal Library** فى باريس والآخر يعود للقرن ١٢م ومحفوظة فى **Catholic Institute** (شكل ٢٦) بباريس أيضاً (شكل ٢٧).

بالإضافة إلى مبخرة من البرونز محفوظة فى المتحف القبطى - وقد سبق ذكرها - تصور لنا هذا الموضوع (شكل رقم ١٣).

عاشراً - الصعود:

وأخيراً؛ صعود السيد المسيح للسماء الذى يعد أيضاً من المناظر النادرة.

- هذا المنظر صور موضوع الصعود على نصف القبة الغربى لكنيسة العذراء فى دير السريان بوادى النطرون، والذى كان مغطى بمنظر البشارة، وهو ما سبق ذكره (شكل رقم ٦).

٢٧ - ويرجع أقدم منظر للصعود منحوت على عتب خشبى فى المتحف القبطى، وهذا العتب يصور منظرين تمت الإشارة إليهما من قبل وهو مأخوذ من الكنيسة المعلقة. **الأول** منظر دخول أورشليم - سبق ذكره - أما **الثانى** فهو الصعود.

معجزات السيد المسيح:

وأخيراً؛ عن معجزات السيد المسيح فهى عديدة؛ توضح لنا القدرة الخارقة للسيد المسيح فى التغلب على الموت وشفاء الأمراض المختلفة.

ومن أهم المعجزات التى صورت بكثرة: معجزة إقامة لعازر من الأموات ومعجزة شفاء الأعمى.

٢٨ – كلاهما صور على مشط من العاج يؤرخ للقرن السادس الميلادى، محفوظ فى المتحف القبطى (شكل ٢٨ – ٢٩).

٢٩ – كذلك من ضمن المعجزات المصورة: المعجزة الأولى وهى تحويل المياه إلى خمر فى عرس قانا وهى مصورة على مخطوط محفوظ **National Library** بباريس ويرجع للقرن الثانى أو الثالث عشر الميلادى (شكل ٣٠).

وقد صورت هذه المعجزة أيضاً على جدران الحائط الجنوبى للصحن فى كنيسة العذراء فى دير البرموس بوادى النطرون، ويرجع للقرن الثالث عشر الميلادى.

أما أقدم منظر صور لنا هذه المعجزة كان يوجد فى دير الأنبا أبولو بباويط ويرجع للقرن السابع أو الثامن الميلادى، لم يصل إلينا للأسف.

بالإضافة إلى بعض المخطوطات التى صورت معجزات عديدة مثل:

٣٠ – مثل معجزة شفاء الأمراض المختلفة؛ مصورة على مخطوط الآن فى **National Library** بباريس ويرجع للقرن الثانى أو الثالث عشر الميلادى (شكل ٣١).

٣١ – معجزة الخمس خبزات والسمكتين **The multiplication of bread** مصور على مخطوط يعود للقرن الثانى عشر الميلادى ومحفوظ فى **Catholic Institute** بباريس (شكل ٣٢).

وفى النهاية، فإن الفن القبطى هو الفن المصرى الذى نبت من وحى الشعب وكانت مراكزه منتشرة فى البلاد، وهو امتداد للفن اليونانى الرومانى والفرعونى؛ لذلك هناك عوامل كثيرة تدعو للتفكير فى إحياء التراث بغرض الحفاظ على ما ورثنا من حضارة نفتخر بأن ننتمى إليها.

Bibliography

Atiya, A. S., (ed) The Coptic Encyclopedia, 8 vol., New York.1991.

Badawy, A., Coptic Art and Ardhaeology, Cambridge, London, 1978.

Benazeth, D. L'art du métal au début de l'ére chrétienne, Musée du Louvre, Catalogue du département des antiquités égyptiennes, Paris, 1992.

..., Catalogue général du Musée Copte: les objets de métal, IFAO, Le Caire, 2001.

Bourguet, P. Du., Coptic Art, Paris, 1971.

Depuydt, L. Catalogue of Coptic Manuscripts in the Pierpont Morgan Library, Louvain, 1993.

Fakhry, A. The Necropolis of El-Bagawat in Kharga Oasis, Cairo 1951.

Gabra, G. and A. Alcock, Cairo, the Coptic Museum and Old Churches, Cairo 1993.

Gabra G., Be Thou There, The Holy Family's Journey in Egypt, Cairo

Gertrud J. M. van Loon, The Gate o Heaven, Leiden, 1999.

Kendrick, A. F. Catalogue of Textiles from Burying-Grounds in Egypt vol. 3, Coptic Period, London, 1922.

Leroy, J., Les manuscrits coptes et coptes-arabes illustrés, Paris, 1974.

..., Les peintures des couvents du Ouadi Natrun, Cairo, 1982.

(Les peintures murales chez les Coptes, II-MIFAO, Le Caire.

Moorsel, Van, La grande annonciation de Deir es-Sourian, *BIFAO* 95 (1995).

Rutschowscaya, M.-H., La peinture copte, Musée du Louvre, Paris, 1992.

Cataloge des bois de l'Égypte Copte, Paris, 1986.

Walters, C. C., Monastic Ardhaeology in Egypt, Warminster 1974.



١ – البشارة: نحت خشبى من شجر التين محفوظ فى متحف اللوفر بباريس يعود إلى حوالى القرن الخامس – السادس الميلادى.



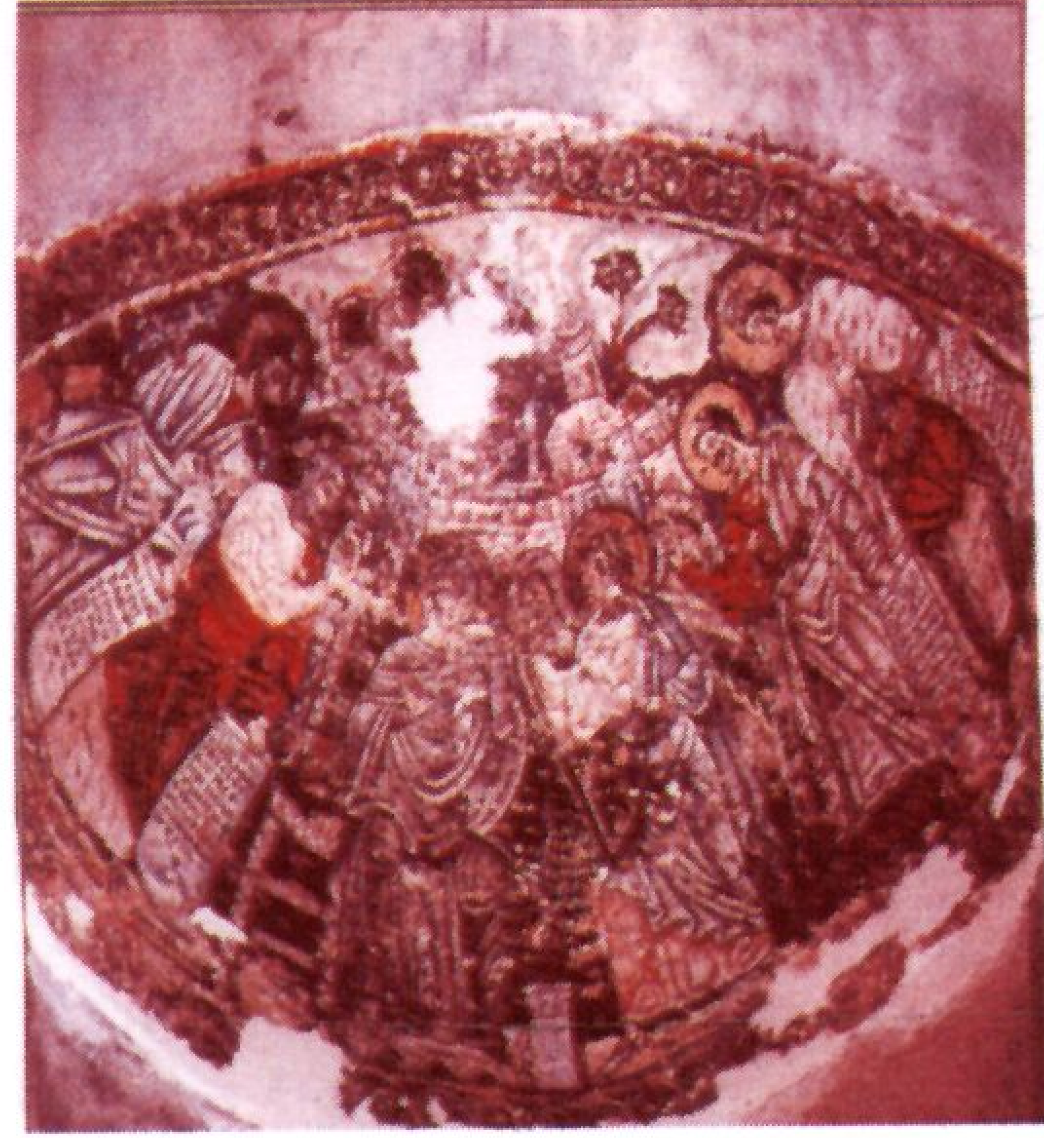
٢ – رسم فى مقصورة السلام فى جبانة البجوات فى الواحات الخارجة وتعود للقرن الخامس – السادس الميلادى.



٣ – منظر حائطى فى مقصورة فى باويط ترجع للقرن الخامس – السابع الميلادى.



٤ – البشارة: قطع من الرق ترجع للقرن العاشر تقريباً وجدت فى منطقة حامولى بالفيوم وهى الآن محفوظة فى مكتبة بيربون مورجان فى نيويورك.



٥ – صورة جدارية كانت محفوظة تحت طبقة ملونة لموضوعات أخرى (الصعود) البشارة فى نصف القبة الغربى فى سقف كنيسة العذراء مريم بدير السريان.



٦ – "صعود السيد المسيح".



٧ – بقايا منظر جدارى مصور على الحائط الجنوبى لصحن كنيسة العذراء فى دير البراموس. نسخة مقلدة طبق الأصل.



٨ – البشارة: مسجل فى دير الأنبا مقار بوادى النطرون.



٩ – الميلاد: قطعة من الكتان وجدت فى أخميم بسوهاج وهى الآن محفوظة فى متحف فيكتوريا البرت فى إنجلترا وترجع للقرن الخامس – السادس.

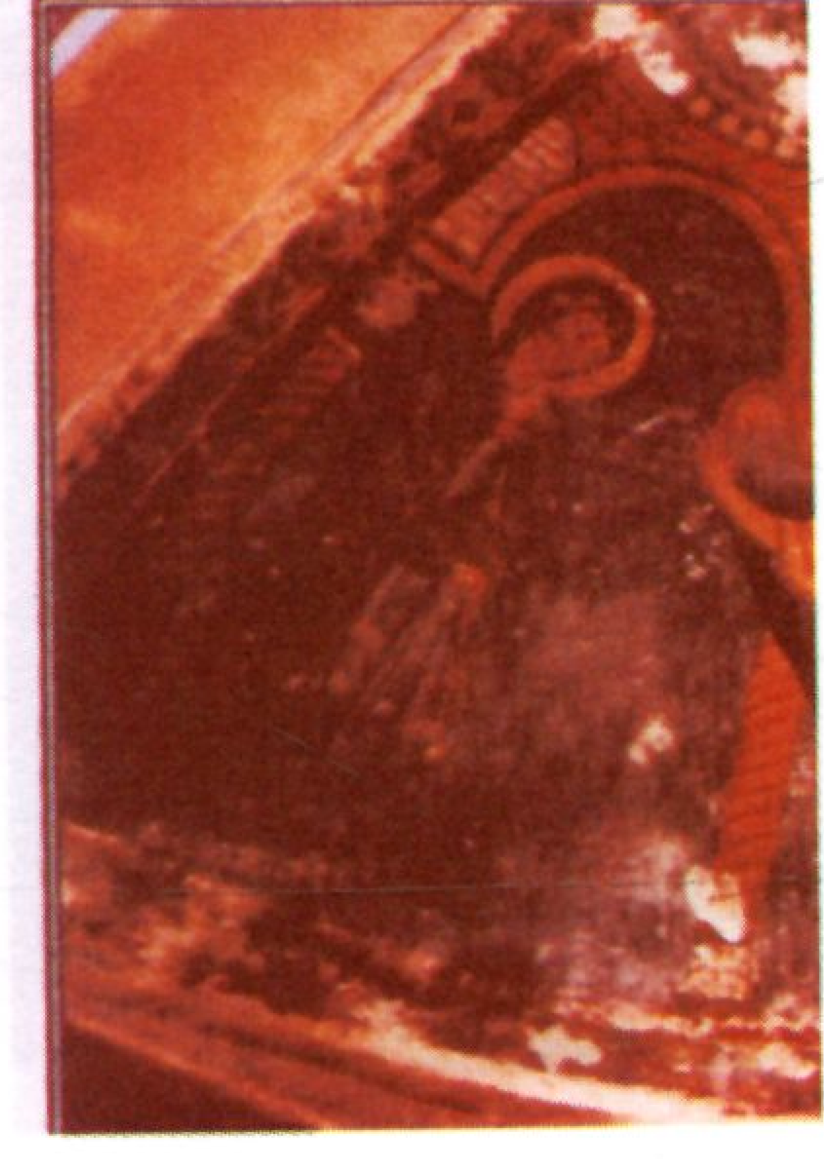




١٠ – قطعة من الخشب فى كنيسة أبى سرجة تؤرخ للقرن الثانى عشر الميلادى.



١١ – الميلاد فى مقصور بباويط يرجع للقرن ٦ – ٧ م.



١٢ – منظر الميلاد فى دير السريان. بجواره يوجد منظر للبشارة ويرجع للقرن ٧ م.





١٣ – مبخرة من البرونز مصور عليها بالنحت البارز حياة السيد المسيح بدون تفاصيل ومن ضمنها الميلاد. محفوظة فى المتحف القبطى تؤرخ من القرن ٨ حتى ١٣ م.



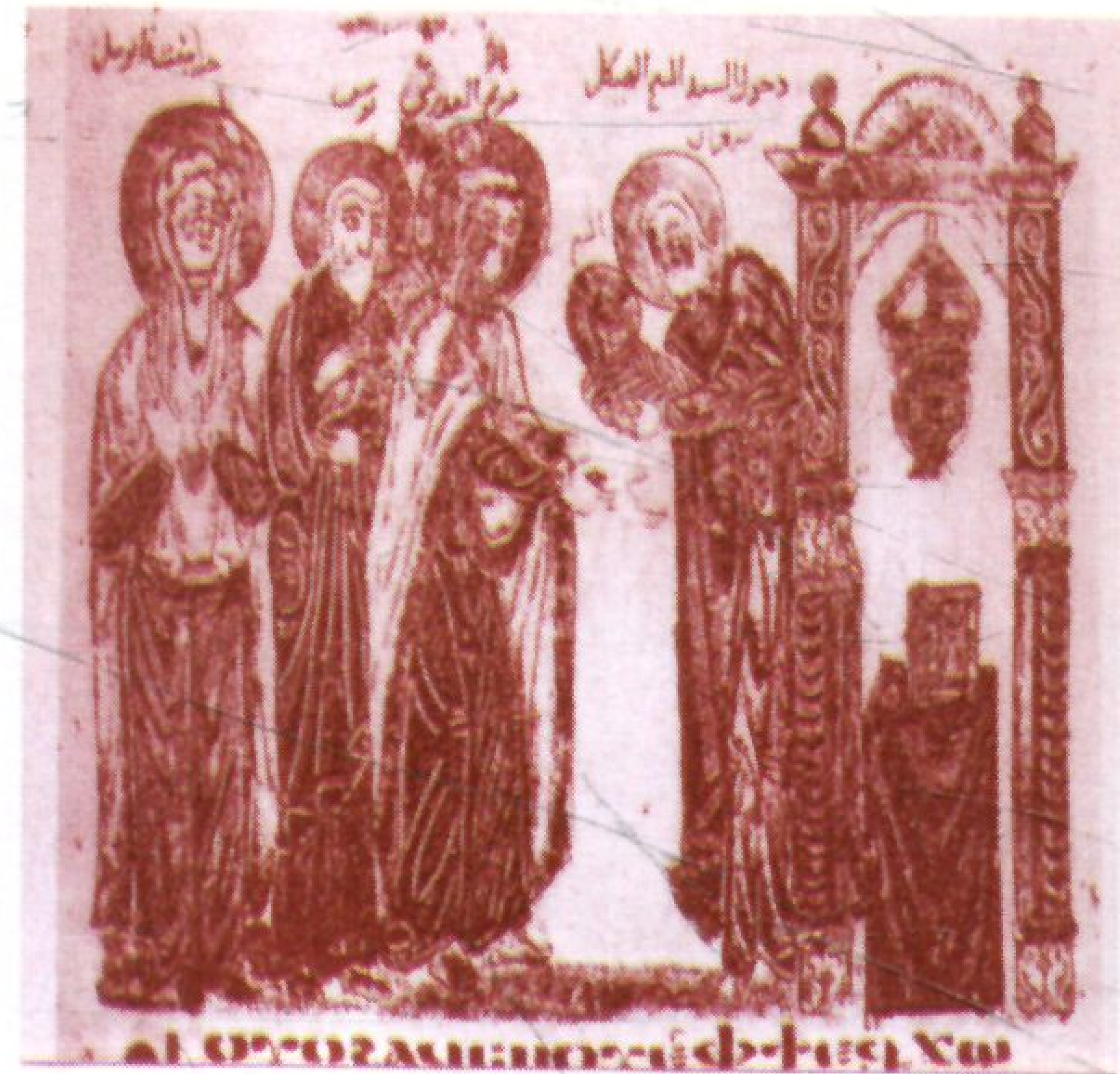
١٤ – الميلاد فى هيكل تكلا هيمانوت فى الكنيسة المعلقة ويرجع ربما للقرن الثانى عشر.



١٥ – بقايا منظر آخر للميلاد فى دير الأنبا مقار بوادى النطرون.



١٦ – تقدمة السيد المسيح للهيكل، حيث منظر جدارى فريد يرجع للقرن ١٢ – ١٣ م فى هيكل مار جرجس فى كنيسة أبو سيفين بمصر القديمة.



١٧ – مخطوط محفوظ فى المعهد الكاثوليكى بفرنسا يرجع للقرن ١٣ الميلادى.



١٨ – هروب العائلة المقدسة لمصر: قطعة من النسيج ترجع للقرن الخامس الميلادى، معروضة فى المتحف القبطى بمصر القديمة.




١٩ – عماد السيد المسيح فى نهر الأردن فى مقصورة ١٧ (chapel 17) فى باويط يرجع إلى القرن ٦ – ٧ م.



٢١ – وشاح Clani محفوظ فى متحف North Bohemian مصور عليه كل حياة السيد المسيح ومنها العماد وتؤرخ للقرن ٦ – ٧ م.

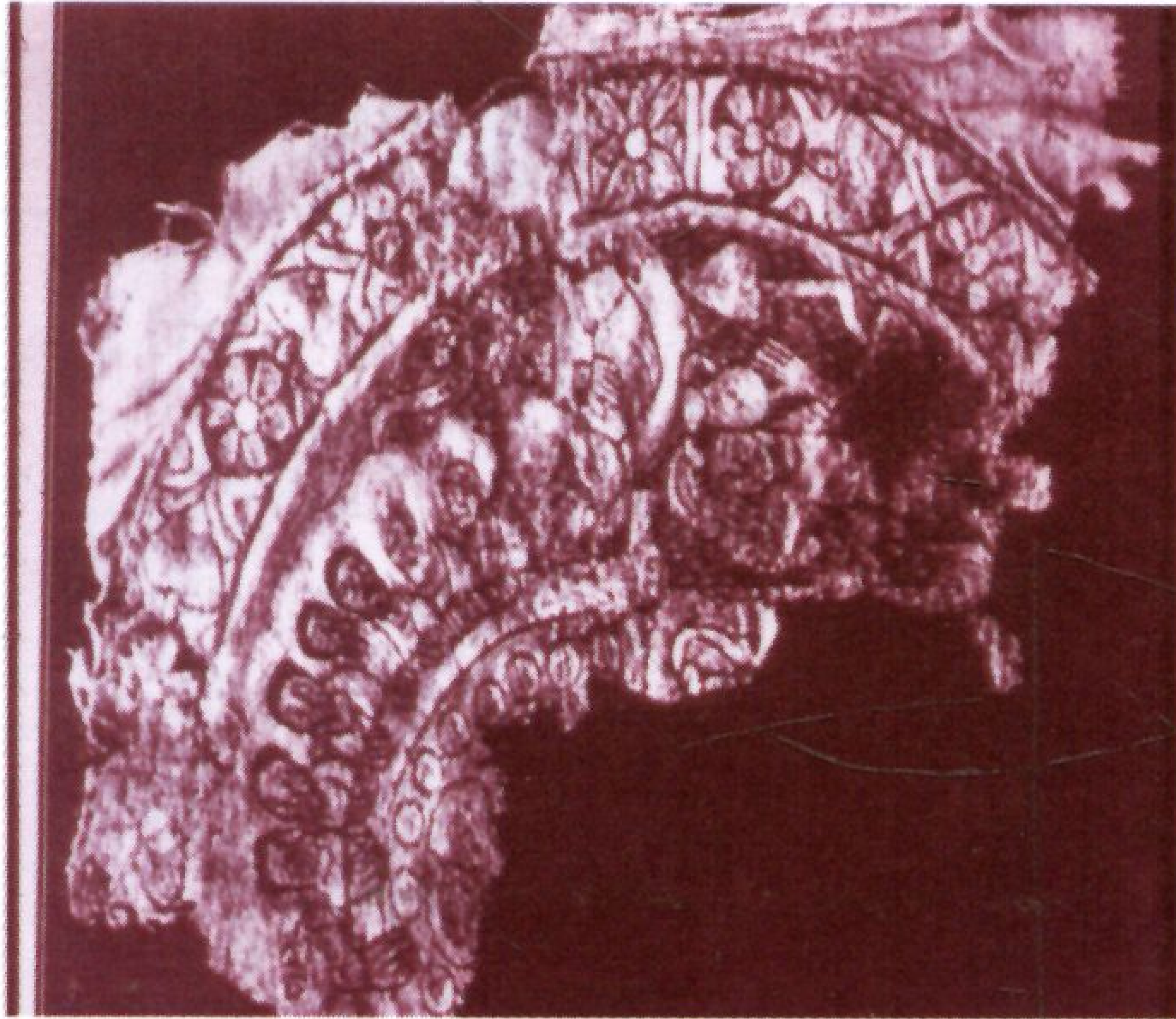


٢٢ – دخول السيد المسيح أورشليم: منحوت على قطعة من الخشب ووجدت فى الفيوم وترجع للقرن الرابع ومحفوظة الآن فى متحف Recklinghausen فى ألمانيا.





٢٣ – عتب باب مصنوع من الخشب معروضة فى المتحف القبطى منقولة من الكنيسة المعلقة ويرجع حوالى للقرن ٥ – ٦ م. تصور لنا السيد المسيح جالساً على حمار وترحيب أهالى أورشليم به.



٢٥ – العشاء الأخير: مصور على الكتان، منقولة من أخميم وترجع للقرن ٧ – ٨ م. وهى محفوظة الآن فى متحف فيكتوريا البرت فى إنجلترا.



٢٤ – التجلى: سجل على قطعة من العاج محفوظة فى المتحف القبطى تصور لنا السيد المسيح فى الوسط وعلى جانبيه موسى وإيليا.



٢٦ – صلب السيد المسيح: مصور على مخطوط ترجع للقرن الثالث عشر ومحفوظ الآن فى National Library فى باريس.



٢٧ – صلب السيد المسيح: مصور على مخطوط يعود للقرن ١٢ الميلادى ومحفوظ فى Catholic Institut باريس.



٢٨ – الصعود: منحوت على عتب خشبى فى المتحف القبطى.



٢٩ – مشط من العاج يرجع للقرن السادس الميلادى يصور معجزة إقامة لعازر من الأموات ومعجزات شفاء الأعمى. محفوظ فى المتحف القبطى.





٣٠ – المعجزة الأولى: عرس قانان، مصورة على مخطوط محفوظ فى National Library بباريس ويرجع للقرن ١٢ – ١٣ الميلادى.



٣١ – معجزة شفاء الأمراض المختلفة: مصور على مخطوط محفوظ فى National Library بباريس ويرجع للقرن ١٢ – ١٣ الميلادى.



٣٢ – معجزة الخمس خبزات وسـمكتين The multiplication of bread مصـورة على مخطوط يعود للقرن ١٢الميلادى ومحفوظ فى Catholic Institut بباريس.

التخطيط المعمارى الثلاثى والعناصر المعمارية

بالعمائر الإسلامية والقبطية فى العصر الفاطمى

محمود أحمد درويش

مقدمة

ترجع أهمية هذا البحث إلى أنه يختص بدراسة مظاهر انتشار الطراز الفاطمى، خاصة التخطيط المعمارى الثلاثى المتكون من قاعة وسطى، أو إيوان، على جانبيه جناحان، وتتقدمه سقيفة ذات ثلاثة عقود تطل على الفناء، خاصة وأن هذا التخطيط قد انتقل إلى مصر فى العصر الطولونى وانتشر فى العمائر الفاطمية المدنية والدينية الإسلامية والقبطية، كما ترجع أهمية البحث إلى أنه يتناول دراسة العناصر المعمارية بالعمائر الإسلامية والقبطية فى العصر الفاطمى.

وقد اشتملت الدراسة على عدة محاور على النحو التالى:

أولاً – عوامل ازدهار إنشاء وتعمير العمائر الإسلامية والقبطية فى العصر الفاطمى، ويبرز البحث مظاهر التسامح الدينى من قبل أئمة الدولة الفاطمية مع أهل الكتاب، واهتمام الخلفاء الفاطميين بتعمير وإنشاء عدد كبير من الأديرة والكنائس فى كل أرجاء البلاد، والتى كانت سبباً فى تشابه بعض العناصر المعمارية للدور والمشاهد والاستحكامات الفاطمية مع مثيلاتها بالكنائس القبطية.

ثانياً – التخطيط المعمارى الثلاثى بالعمائر الإسلامية والقبطية فى العصر الفاطمى، وتشمل دراسة نشأة التخطيط المعمارى الثلاثى بالعراق القديم وانتقاله إلى خارج العراق فى كل من إيران وأرمينية وجزيرة كريت وجزيرة صقلية وشبه جزيرة الأندلس والشام ومصر، كما يبرز أثر انتقال هذا التخطيط إلى هذه المناطق خاصة

أرمينية التى بنيت بها المدن على التخطيط المعمارى العراقى؛ وبصفة خاصة مدينة الرها، التى بنيت على غرار مدينة الوركاء (أور)، كما شهدت بناء العديد من المدن والمنشآت إبان العصرين الأموى والعباسى كمدينة دوين (دبيل) مما ساعد على انتقال التأثيرات المعمارية الأموية والعباسية وانتشارها فى كل ربوع أرمينية.

كما تشمل الدراسة أثر التخطيط المعمارى الثلاثى على العمارة الإسلامية والقبطية فى العصر الفاطمى، حيث كانت فكرة التقسيم الثلاثى من بين المفردات المعمارية التى وظفت فى كل منشأة حسب ظروف استخدامها وأسلوب ومواد إنشائها، وتأثر تخطيط الكنائس والمشاهد الفاطمية بتخطيط العمارة السكنية الطولونية والفاطمية، ووجد نمط السقيفة ذات الواجهة ثلاثية التقسيم أو الفتحات فى الدور والقصور والمشاهد والكنائس أيضاً.

ثالثاً – العناصر المعمارية بالعمائر الإسلامية والقبطية فى العصر الفاطمى؛ وتشتمل على العقود والقبات والمثلثات الكروية والحنايا الركنية والمقرنصات والأقبية والبائكة الثلاثية والخماسية العقود.

أولاً – العمائر الإسلامية والقبطية فى العصر الفاطمى.

١ – العمائر الإسلامية:

يعد القصران الشرقى الكبير والغربى الصغير(٢) من أهم القصور الفاطمية؛ حيث يتميز كل منهما بجمعه لوحدات متعددة تتكون كل منها من أربعة أواوين حول الفناء، ويتقدم الإيوان الجنوبى سقيفة على ثلاثة عقود، ويعد هذا التخطيط النموذج الذى بنيت عليه بيوت الفسطاط أيضاً والذى جاء مع الطولونيين.

وقد بقى عدد من العمائر الفاطمية بالقاهرة هى:

- عمائر من عهد الخليفة المعز لدين الله (٣٤١ - ٣٦٥ هـ. / ٩٥٣ - ٩٧٥ م) الجامع الأزهر (٣٥٩ - ٣٦١ هـ. / ٩٧٠ - ٩٧٢ م) وبنى على يد جوهر الصقلى وجدده الحافظ لدين الله (٥٢٤ - ٥٤٤ هـ. / ١١٣٠ - ١١٤٩ م).
- عمائر من عهد الخليفة الحاكم بأمر الله (٣٨٦ - ٤١١ هـ. / ٩٩٦ - ١٠٢١ م) وتشمل جامع الحاكم (٣٨٠ - ٤٠٣ هـ. / ٩٩٠ - ١٠١٣ م) وقد بدأ البناء فى عهد العزيز بالله (٣٦٥ - ٣٨٦ هـ. / ٩٧٥ - ٩٩٦ م) وأكمله ابنه الحاكم، والقباب السبع (٤٤٠ هـ. / ١٠١٠ م)، وبقايا مسجد اللؤلؤ (٤٠٦ هـ. / ١٠١٥ م).
- وعمائر من عهد الخليفة الظاهر لإعزاز دين الله (٤١١ - ٤٢٧ هـ. / ١٠٢١ - ١٠٣٦ م)، وتشمل قبة القاسم الطيب، وقبة موفى الدين (القرن ٥ هـ. / ١١ م).
- عمائر من عهد الخليفة المستنصر بالله (٤٢٧ - ٤٨٧ هـ. / ١٠٣٦ - ١٠٩٤ م) على يد وزيره بدر الجمالى، وتشمل مشهد الجيوشى[٣] (٤٧٨ هـ. / ١٠٨٥ م)، وسور القاهرة الشمالى (٤٨٠ هـ. / ١٠٨٧ م) وباب النصر (٤٨٠ هـ. / ١٠٨٧ م) وباب الفتوح (٤٨٠ هـ. / ١٠٨٧ م) وباب زويلة (٤٨٥ هـ. / ١٠٩٢ م) وقبة الشيخ يونس (٥٠٠ - ٥٢٠ هـ. / ١١٠٦ - ١١٢٦ م) (ويحتمل أن تكون هذه القبة لبدر الجمالى).
- عمائر من عهد الخليفة الآمر بأحكام الله (٤٩٥ - ٥٢٤ هـ. / ١١٠١ - ١١٣٠ م)، وتشمل مشهد إخوة يوسف (٤٩٩ هـ. / ١١٠٦ م) وقبة السيدة عاتكة والجعفرى (٥١٤ - ٥١٩ هـ. / ١١٢٠ - ١١٢ م) وبقايا مشهد كلثم (٥١٦ هـ / ١١٢٢م) والجامع الأقمر[٤] (٥١٩ هـ. / ١١٢٥ م) وقبة الحصواتى (٥٢٠ - ٥٤٥ هـ. / ١١٢٦ - ١١٥٠ م).
- عمائر من عهد الخليفة الحافظ لدين الله[٥] (٥٢٤ - ٥٤٤ هـ. / ١١٣٠ - ١١٤٩ م)، وتشمل مشهد السيدة رقية[٦] (٥٢٧ هـ. / ١١٣٣ م) وبنى بأمر علم الآمرية (إحدى زوجات الخليفة الآمر) وقبة أبى تراب (٥٣٣ هـ. / ١١٣٨ م) وبنيت على يد حيدرة بن أبى الفتح.

- عمائر من عهد الخليفة الظافر بأمر اللّه (٥٤٤ - ٥٤٩ هـ. / ١١٤٩ - ١١٥٤ م)، وتشمل قبة يحيى الشبيه (٥٤٥ هـ. / ١١٥٠ م).
- عمائر من عهد الخليفة الفائز بنصر اللّه (٥٤٩ - ٥٥٥ هـ. / ١١٥٤ - ١١٦٠ م)، وتشمل قبة أبى الغضنفر (٥٥٢ هـ. / ١١٥٧ م) ومسجد الصالح طلائع[٧] (٥٥٥ هـ. / ١١٦٠ م).

٢ - ازدهار تعمير وإنشاء الكنائس والأديرة فى العصر الفاطمى:

لقد أعطى الرسول (صلى الله عليه وسلم) العهد والأمان لأهل الذمة ولأماكن عباداتهم، وصار ذلك ميثاقاً التزم به الخلفاء والسلاطين والولاة وغيرهم فى أرجاء الدولة الإسلامية، فعندما تم فتح مصر (٢٠ هـ. / ٦٤١ م) تمتع الأقباط بكامل حريتهم الدينية[٨] وتخلصت الكنيسة من الظلم والعدوان الذى تعرضت له أثناء الحكم البيزنطى؛ حيث شهدت ازدهاراً معمارياً؛ حيث استمرت عمليات الترميم والتجديد وإنشاء الكنائس[٩]، واستمر ذلك فى العصر الأموى[١٠].

واستمرت عملية تجديد وإنشاء الكنائس والأديرة فى العصر العباسى، حيث أمر هارون الرشيد بإعادة بناء الكنائس وتم تجديد كنيسة الروم التى تقع بالقرب من قبة الهواء[١١]، وأمر المأمون ببناء جميع كنائس فسطاط مصر وكنيسة فى ناحية سخا وكنائس أخرى منها كنيسة بدير أبى مقار بوادى النطرون، وتجديد كنائس بمدينة الإسكندرية وأديرة بمصر العليا[١٢]، وأمر المستعين باللّه بتعمير جميع الكنائس والأديرة من أسوان إلى الفرما[١٣]، وتمتعت الكنيسة فى عهد الدولة الطولونية بالعناية، فتم ترميم وتعمير عدد كبير منها[١٤]، واستمر ذلك فى العصر الإخشيدى[١٥].

تميزت سياسة الدولة الفاطمية بالتسامح[١٦] نحو المجتمعات الدينية والعرقية الأخرى فيما لم يشهده عصر آخر[١٧]، ولم يكن هناك مسيحيون فى أى مكان فى العالم المسلم يتمتعون بمثل السلام والرخاء اللذين يتمتع بهما أقباط مصر، فقد كان المصريون من الأقباط يمثلون أغلبية السكان فى بعض المناطق، وكان هناك يونانيون

(ملكانيون) وبعض السكان اليهود[١٨]، واستمرت الكنيسة المصرية ورجالها يتمتعون بمزيد من الاهتمام والرعاية[١٩] ؛ مما كان سبباً لازدهار تعمير وتجديد الكنائس والأديرة[٢٠]، وتصف المصادر المسيحية[٢١] عهد المعز لدين الله (٣٤١ - ٣٦٥ هـ. / ٩٥٣ - ٩٧٥ م) بأنه عهد السلام العظيم للكنائس، فكان أبو اليمن قزمان بن مينا متوليا لخراج مصر وأوكل له مع أبراهام السرياني[٢٢] - بطريرك الأقباط - الإشراف على أعمال تعمير الكنائس والأديرة[٢٣]، ومنها كنيسة المعلقة بقصر الشمع[٢٤] ودير مار مينا بفم الخليج[٢٥].

كان الخليفة الفاطمي إماماً يتمتع بنفوذ مطلق فى تسيير أمور الدولة ولا ينازعه أحد سلطته الدينية، حتى تولى الخليفة العزيز بالله (٣٦٥ - ٣٨٦ هـ. / ٩٧٥ - ٩٩٦ م) الذى عيَّن اليهودى أبا الفرج يعقوب بن كلس على الوزارة (٣٦٧ هـ. / ٩٧٧ م)[٢٦] والذى بقى فى الاتصال مع المجتمع اليهودى بمصر وألحق عدداً منهم فى الإدارات الحكومية؛ مما أثار حفيظة المسلمين الذين احتجوا عند العزيز وأجبروه أن يعزله، ولكن لوقت قصير[٢٧]، وواصل العزيز بتأثير زوجته السيدة العزيزية - وكانت نصرانية على المذهب الملكانى - سياسة التسامح الدينى مع النصارى[٢٨] وتعمير الكنائس[٢٩].

وبعد تولى عيسى بن نسطورس دواوين الدولة (٣٨٤ هـ. / ٩٩٤ م)[٣٠] عين الخليفة منشا (ميخائيل) بن إبراهيم القزاز اليهودى والياً على الشام، وأثار استئثار الذميين بمناصب الدولة استياء المسلمين؛ مما اضطر الخليفة إلى القبض على نسطورس ومنشا وأعاد الكتاب المسلمين إلى أعمالهم، ولكنه ما لبث أن أعاد نسطورس وولاه الوزارة[٣١] وأعفى الأقباط من بعض الضرائب[٣٢]، واستمرت أعمال التعمير والتجديد فى عهد العزيز الذى كانت له علاقة وثيقة بأبراهام السريانى، فأمر بتجديد عدد كبير منها ككنيستى الملاك القبلى[٣٣] وكنيسة أبو سيفين بمصر القديمة[٣٤].

كانت رغبة الخليفة الحاكم بأمر الله (٣٨٦ - ٤١١ هـ. / ٩٩٦ - ١٠٢١م) تحسين شعبيته بين المسلمين الشيعة، فكانت إجراءاته العدوانية ضد المسلمين السنة

وأهل الكتاب من الملكانيين الأرثوذكس[٣٥]، ففى عام (٣٩٩ - ٤٠٠ هـ.) (١٠٠٨ - ١٠٠٩ م) دمر عدداً من الكنائس[٣٦] منها قبر المسيح بكنيسة القيامة فى القدس، وقبل نهاية عهده وتحت إلحاح الأنبا سالومون[٣٧] تبنى الحاكم موقفاً متسامحاً نحو المسيحيين وممارساتهم الدينية[٣٨]، وكان فهد بن إبراهيم[٣٩] وزراب بن عيسى بن الوزير بن نسطورس[٤٠] والمنصور بن عبدون[٤١] من الوزراء المسيحيين تحت حكم الحاكم[٤٢]، وفى شهر شعبان من عام (٤١١ هـ. / ١٠٢٠ م) أصدر أمراً بالسماح للنصارى بتجديد كنائسهم وأديرتهم[٤٣]، كما قبل وساطة الراهب بيمن فى إعادة البطريرك زخاريوس وتعمير دير الأنبا برسوم العريان بالمعصرة وكنيسة بمنية القائد ودير نهيا بالجيزة[٤٤] ووصلت أعمال التجديد إلى أسوان التى كانت خاضعة منذ عهد الحاكم[٤٥].

وأثناء حكم الخليفة الظاهر لإعزاز دين الله (٤١١ - ٤٢٧ هـ. / ١٠٢١ - ١٠٣٦ م) عادت سياسة التسامح فعادت المناسبات الدينية[٤٦]، وفى عام ٤١٨ هـ. / ١٠٢٧ م سمح بإعادة بناء كنيسة القيامة[٤٧]، وتجديد وتعمير جميع الأديرة والكنائس[٤٨].

وقد حافظ المسيحيون على أنشطتهم الاقتصادية تحت حكم الخليفة المستنصر بالله (٤٢٧ - ٤٨٧ هـ. / ١٠٣٦ - ١٠٩٤ م)، وارتفع شأن اليهود فتولى حسن بن إبراهيم التسترى بن إبراهيم بن سهل الوزارة عام (٤٥٦ هـ. / ١٠٦٤ م)[٤٩]، كما كان سرور الجلال رئيساً لديوان المستنصر، وكان منصور بن أبى اليمن وزيره[٥٠]، وحافظ الفاطميون على العلاقات الجيدة مع الأقباط وكذلك مع مسيحى النوبة حيث تم تجديد وإنشاء عدد من الكنائس هناك[٥١].

عندما وصلت الصراعات الأهلية التى تليت بمجاعة عامة إلى درجة خطيرة دعا المستنصر بدر الجمالى الأرمنى[٥٢] لإحكام السيطرة على الوضع فى العاصمة، وفى عام (٤٦٥ هـ. / ١٠٧٣ م) دخل القاهرة وسيطر على عناصر الفوضى المكونة من الأتراك والعرب والبرابرة والزنوج[٥٣]، لذلك فقد عين وزيراً فى عام (٤٦٨ - ٤٨٧ هـ. / ١٠٧٥ - ١٠٩٤ م) فكان أول الوزراء الذين سيطروا على الأئمة الفاطميين[٥٤]، ولعب

دوراً فى حماية الخلافة الفاطمية(٥٥)، ففى سنة (٤٨٢ هـ. / ١٠٨٩ م) جهز عسكراً من مصر فنزل على صور وفتح صيدا وعكا وحاصر دمشق(٥٦)، كما بدأت العلاقات الجيدة مع الممالك المسيحية فى النوبة والحبشة، وجلب الآلاف من العائلات الأرمينية للعيش فى مصر(٥٧) وأسكنهم بحارة الحسينية(٥٨).

وقام بتوسيع القاهرة وبنى أسواراً وبوابات من أهمها بوابة النصر وبوابة الفتوح وبوابة زويلة، وذكر أبو المكارم(٥٩) أنه "يوجد بكنيسة مار يوحنا المعمدان من عهد الخليفة الآمر بأحكام الله مغارة بها قبر يوحنا الراهب الذى هندس أسوار القاهرة وأبوابها فى الخلافة المستنصرية ووزارة بدر الجمالى"، وفى ذلك ما يشير إلى أن الذى وضع التصميمات المعمارية للسور والبوابات هو يوحنا الراهب المصرى بينما يذكر المقريزى أن الذى قام بالبناء ثلاثة إخوة من الرهاتولى، كل منهم بنى بوابة من البوابات الثلاث.

كان بهرام المسيحى الأرمنى مقربا إلى بدر الجمالى وأصبح وزيراً للسيف، كما كان أخوه أغريغوريوس البطريرك الأرمينى لمصر، وقد سلمه الخليفة كنيسة القديس أبى مقار واستمرت بيد الأرمن(٦٠)، كما أن المستنصر أقطع للأرمن طره فأخذوا كنيسة مار جرجس(٦١) التى هدموها وأقاموا كنيسة كبيرة، وأفرد لهم بعض الكنائس والأديرة، منها على سبيل المثال: كنيسة بحارة زويلة ودير وكنيستين بناحية الخصوص بأسيوط، وأمر بتجديد عدد كبير من الكنائس، منها: كنيسة العذراء بحارة الروم بالقاهرة(٦٢) وكنيسة الشهيد مرقوريوس بدير الملاك البحرى(٦٣) وكنيسة مار بقطر ببركة الحبش(٦٤) وكنيستا العذراء بقليوب والمحلة الكبرى(٦٥) ودير مار بقطر بقولا(٦٦).

واعتاد الخليفة الآمر بأحكام الله (٤٩٥ - ٥٢٤ هـ. / ١١٠١ - ١١٣٠ م) القيام بزيارات للأديرة فأمر بتجديد دير نهيا(٦٧) وأعطى مبلغاً كبيراً للرهبان يبلغ خمسة وعشرين ألف درهم، ومنحهم قطعة من الأرض فى منطقة طهرمس فى إقليم الجيزة(٦٨)، وأمر بإنشاء وتجديد عدد من الكنائس، منها كنيسة السيدة العذراء بدير

الخندق وكنيسة المرتوتى[٦٩] وكنيسة مار جرجس ببركة الحبش[٧٠] وكنيسة مار نقولا بحارة زويلة[٧١] وكنيسة تادرس المشرقى بحارة الروم[٧٢] وكنيسة مارى سابا الإسكندرى وكنيسة يوحنا المعمدان بمصر القديمة[٧٣] وكنيسة بجوار دير مارمينا بالبساتين[٧٤] وكنيسة مارى جرجس بالمحلة الكبرى وكنيسة القديس تكلا بدمر والخمارة بالمحلة الكبرى[٧٥] وكنيسة مارى جرجس بقصر المفتى بقليوب[٧٦] وكنيسة دير أبى سيفين بطموه بالجيزة[٧٧].

اتبع الخليفة الحافظ لدين الله[٧٨] (٥٢٤ - ٥٤٤ هـ. / ١١٣٠ - ١١٤٩ م) سياسة موالية للأرمن وساند هجرتهم وأمن تنصيبهم فى الوظائف الإدارية الهامة[٧٩]، وارتفع شأن البطريرك الأرمنى وجعل له الإذن بالحضور إلى قصرالخلافة مع الأمراء ووجوه الدولة[٨٠]، كما كان بهرام المسيحى الأرمنى وزيراً (٥٢٩ - ٥٣١ هـ. / ١١٣٥ - ١١٣٧ م)، وتم فى عهد الحافظ تجديد وتعمير الكثير من الكنائس كبناء كنيسة العذراء بحارة زويلة[٨١]، وتجديد كنيسة مارى جرجس بحارة الروم[٨٢] وكنيسة الميلاد[٨٣] وكنيسة الأرمن[٨٤] وكنيسة تادرس الشطبى بالفسطاط[٨٥] وكنيسة العذراء بطنان بقليوب[٨٦] وكنيسة بكل من محلة عبد الرحمن وتروجه بالبحيرة[٨٧] وكنيسة المسيح (الصطير) بالإسكندرية[٨٨] وإقامة منظرة أمام كنيسة المرتوتى[٨٩]، وجوسق كنيسة العذراء بالدير المحرق بالقوصية[٩٠].

وقام الخليفة الظافر بأمر الله (٥٤٤ - ٥٤٩ هـ. / ١١٤٩ - ١١٥٤ م) بتجديد كنيسة مار جرجس بدير الخندق[٩١] وكنيسة مار جرجس بدير الأنبا رويس[٩٢] وكنيسة العذراء بحارة الروم[٩٣] وكنيستى الأرمن والشهيد مرقوريوس بدير الملاك البحرى[٩٤].

وقام الخليفة الفائز بنصر الله (٥٤٩ - ٥٥٥ هـ. / ١١٥٤ - ١١٦٠ م)[٩٥] بتجديد كنيسة الميلاد[٩٦]، وكنيسة القديس بقطر ببركة الحبش[٩٧] وكنيسة آبامون بالبتانون[٩٨] وكنيسة مار جرجس بميت قليوب[٩٩] وكنيسة الأمير تادرس بمجول بالمحلة[١٠٠] وكنيسة آبامون بطوخ متور[١٠١].

وتم فى عهد الخليفة العاضد لدين الله (٥٥٥ – ٥٦٦ هـ. / ١١٦٠ – ١١٧١ م) تجديد كنيسة دير الملاك غبريال بجبل النقلون بالفيوم[١٠٢] وكنيسة دير مار مينا بفم الخليج[١٠٣] وكنيسة العذراء بحارة الروم[١٠٤] وكنيسة يوحنا المعمدان بمصر القديمة[١٠٥] وكنيسة الملاك غبريال بالفسطاط[١٠٦] وكنيسة مار يعقوب بالبساتين جنوب القاهرة[١٠٧] وكنيسة الشهيد مرقوريوس بدير الخندق[١٠٨] وكنيسة أنبا يحنس[١٠٩] وكنيسة أبو سيفين بالفسطاط[١١٠] وكنيسة تادرس المشرقى[١١١] وكنيسة مار جرجس بجوار كنيسة المرتوتى[١١٢] ودير أبو مقار بوادى النطرون[١١٣] ودير السريان[١١٤].

ثانيًا – التخطيط المعمارى الثلاثى بالعمائر الإسلامية والقبطية فى العصر الفاطمى.

١ – نشأة التخطيط المعمارى الثلاثى:

تعد الوحدة المتمثلة فى إيوان تكتنفه حجرتان، واجهة كل منهما معقودة أو تتقدمها سقيفة ذات ثلاثة عقود – الأساس الذى قامت عليه بعض العمائر الفاطمية الإسلامية والقبطية؛ مما يشكل تخطيطاً ثلاثياً تتقدمه واجهة ثلاثية العقود **(Triple arched façade)** مطلة على الصحن[١١٥]، وجاء هذا التخطيط إلى مصر من العراق فى العصر الطولونى[١١٦]، حيث انتشر بالدور الطولونية والفاطمية فى الفسطاط[١١٧].

وقد اختلفت الآراء حول نشأة هذا التخطيط، وأسفرت البحوث عن افتراض ثلاث نظريات لتحديد مصدره[١١٨]، وأنه نشأ بالعمارة السورية[١١٩] أو الفارسية والساسانية[١٢٠] أو المصرية[١٢١].

والتخطيط الثلاثى لوحدات الاستقبال المتمثلة فى إيوان يكتنفه حجرتان أو جناحان تخطيط قديم ورثته العمارة العباسية فى العراق، فقد عثر فى كل من تل حسونة بالعراق (الألف الخامس قبل الميلاد) وتبة كورة من عصر الوركاء (بداية الألف

الرابع قبل الميلاد) وفى مستوطن أريدو السومرى من عصر فجر السلالات على مبان تتوسطها ساحات وسطى تفتح عليها حجرتان متقابلتان، مما يعد بداية لظهور الجذور التاريخية والحضارية للإيوان الذى يعلوه قبو[١٢٢]، كما ظهر هذا التخطيط فى معبد البيت البابلى من العصر السومرى الحديث (نهاية الألف الثالث قبل الميلاد)[١٢٣] ومعبد أنكى فى أور من العصر السومرى الحديث[١٢٤] وفى قصر بكر آوه (شكل ١) من العصر البابلى القديم (القرن ١٩ - ١٦ ق. م)[١٢٥] وفى معبد وزقورة كارتوكلتى ننورتا (١٢٤٤ - ١٠٢٨ ق. م)، ونجد أن قاعة العرش الرئيسية فى قصر الملك الآشورى سرجوى الثانى فى دور شروكين (٧٢٢ - ٧٠٥ ق. م)[١٢٦] تطل على الفناء بثلاثة عقود (شكل ٢).

وهناك فى معبد نبوشخارى فى بابل[١٢٧] وحدة أخرى تتكون من فناء حوله أربع قاعات تفتح عليها بأبواب متقابلة لكل اثنين منها، كما تشرف قاعة العرش بقصر نوبوخذ نصر فى بابل (٦٠٤ - ٥٦٢ ق. م) على الساحة بثلاثة عقود[١٢٨]، واستند هذا التخطيط الذى يطلق عليه (بيت حلانى) على الإيوان المتطور من الغرفة المسقوفة المفتوحة من جانب واحد وأمامها السقيفة والتى عثر عليها فى قصور أعالى وادى الرافدين وشمال سوريا واستمر فى عهود لاحقة فى المدن الآشورية وقصر نفر[١٢٩] (القرن ٣ ق. م) وقصور سلوقية[١٣٠] وقصور آشور كقصر الأواوين[١٣١] (شكل ٣) والوركاء[١٣٢] والحضر[١٣٣] وأور[١٣٤] وقصر مارى[١٣٥] ومعبد خيوط ربوعة[١٣٦] شرق بغداد وبيوت الدائن[١٣٧] (شكل ٤)، ونجد أن الإيوانين يشرفان على الساحة ببائكة من ثلاثة عقود[١٣٨]، كما ظهر ببنايات كيش وبتل أبى شعاف بحمرين وتتألف من ساحة وسطى مكشوفة يطل عليها إيوان وفى مقدمتها أعمدة تحمل ثلاثة عقود. وبالكنائس العراقية قبيل الإسلام ككنيسة الحيرة[١٣٩].

وهناك بعض العمائر ذات الواجهات ثلاثية العقود كواجهة أحد الأواوين بقصر الأواوين بآشور، وواجهة معبد كاريوس بالوركاء (شكل ٥) وواجهة معبد آشور[١٤٠] (شكل ٦)، ويجدر القول بأن مدينة الوركاء التى انتشر بها النمط

المعمارى المتمثل فى الواجهة ثلاثية العقود والتخطيط الثلاثى هى التى أقيمت على غرارها مدينة أورهاى بأرمينية والتى أقامها العراقيون[١٤١].

وقد ظهرت التغطية بالأقبية فى حدود الألف الخامس قبل الميلاد فى كل من الأربجية وتل حلف من العصر الآشورى القديم، وتل الرماح من منتصف الألف الثانى قبل الميلاد[١٤٢] وفى مدينة كرانة (فى تل الرماح قرب تل عفر) ومارى (تل الحريرى قرب البوكمال)[١٤٣]، من العصر البابلى القديم (الألف الثانى قبل الميلاد) وآشور ودور شروكين[١٤٤] من العصر الآشورى[١٤٥] (بداية الألف الأول قبل الميلاد) وفى سلوقية[١٤٦] والحضر[١٤٧] حيث ظهرت أقبية نصف أسطوانية تعلو الأواوين، وانتقلت التأثيرات العراقية إلى جزيرة كريت وغيرها فقد ظهرت بالقصور المينوية[١٤٨] (الألف الثانى قبل الميلاد) والعمارة اليونانية والهلينستية والرومانية[١٤٩].

وظهر التخطيط الثلاثى بالعراق فى العصر الأموى بقصر إسكاف بنى جنيد (شكل ٧)[١٥٠]، وقصر الشعيبة[١٥١]، ونجد هذا التخطيط فى العصر العباسى بقصر الأخيضر[١٥٢] وقصور سامراء كقصر المعتصم (الجوسق الخاقانى)، وقصر الجص، وقصر بلكوراه[١٥٣]، ودار المتوكل جنوبى مسجد أبى دلف.

وقد انتقل التخطيط المعمارى الثلاثى إلى كل من إيران وأرمينية وكريت وصقلية والأندلس والشام، ثم انتقل إلى مصر منذ عصر الطولونيين.

(أ) إيران:

انتشر التخطيط الثلاثى بالعمائر الأخمينية التى تأثرت بالعمارة العراقية، وظهر بالعمارة الفرثية بقصر بارتر فى إيران (القرن ١م) والذى نقله الفرثيون عن العمارة العراقية[١٥٤]، واستمر حتى العصر الساسانى حيث ساد القصور الساسانية بلا استثناء، ومن أهم هذه القصور: قصر فيروزآباد (٢٢٦ - ٢٤٢م) (شكل ٨) وفى القصور والبيوت الساسانية فى فيروز آباد (٢٢٦ م) وقصر هترا (الحضر) (شكل ٩)

وقصر سروستان (النصف الأول من القرن ٣ م) (شكل ١٠) وقصر طيسفون (المدائن)[١٥٥] (٥١٣ – ٥٧٩ م) وفى قصر شيرين وقصر خسرو برويز (٥٩٠ – ٦٢٨ م) ومنازل الساسانيين من القرن السادس الميلادى فى طيسفون[١٥٦]، وهذه القصور ذات واجهات ثلاثية التقسيم وتزينها العقود (شكل ١١).

(ب) أرمينية :

أما عن انتقال التخطيط الثلاثى إلى أرمينية[١٥٧] فتجدر الإشارة إلى الأصول الحضارية للعمارة هناك والتى ترجع إلى العراق القديم منذ غزوات الملك نبوبلاصر (أواخر العهد البابلى) وآشور ناصربال (٨٨٤ – ٨٥٩ ق. م) وخلفه شلمنصر الثالث ونمرود[١٥٨] الذى بنى مدينة الرها وسماها أورهاى (مدينة الكلدانيين)، وكانت هناك علاقة بينها وبين أور (أوروك – الوركاء) بجنوب العراق[١٥٩]. ويجدر القول بأن مدينة الوركاء التى انتشر بها النمط المعمارى المتمثل فى الواجهة ثلاثية العقود كواجهة معبد كاريوس بالوركاء[١٦٠] (شكل ٥) والتخطيط الثلاثى هى التى أقيمت على غرارها مدينة أورهاى بأرمينية.

وقد تأسست فى أرمينيا أول مملكة مسيحية بمدينة الرها، ونشأت فيها اللغة السريانية[١٦١] التى ما لبثت أن سادت وعمت جميع كنائس المشرق، كما استمر الصراع بين الفرس والبيزنطيين على أرمينيا التى انقسمت إلى قسمين: أرمينية الصغرى الفارسية وقاعدتها أخلاط ومن أهم مدنها دوين، وأرمينية الكبرى البيزنطية وقاعدتها تبليسى[١٦٢] ومن أهم مدنها الرها[١٦٣]، وقد تعرض الأرمن لظلم الفرس وقاموا بثورات ضدهم[١٦٤] ودحروا الجيش البيزنطى عام (٤١٣ هـ. / ١٠٢٢ م)[١٦٥]، واستطاع البيزنطيون السيطرة على الجزء الشرقى وعادت السلطة إلى دوين **(Dvin)**[١٦٦]، واستمرت الصراعات حتى دخل المسلمون مدينة دوين فى ٢١ هـ. / ٦٤٢ م، واتخذوها[١٦٧] مقرًا لحكم أرمينيا، كما استمرت الفتوحات لمدن أرمينيا حتى سقطت تبليسى عام ٢٣ هـ. / ٦٤٥م[١٦٨].

كانت دوين من المدن التى حظيت بالرعاية، فقد أعاد عبد العزيز الباهلى بناءها فى عهد الوليد بن عبد الملك(١٦٩) حتى صارت قلعة العرب وحصنهم فى أرمينيا(١٧٠)، وأقيمت المساجد وبنيت الأسواق والفنادق والخانات والحمامات(١٧١) على الطراز الإسلامى(١٧٢) وجعل العرب من منطقة أرمينيا والجزيرة ولاية واحدة(١٧٣)، واستمرت على صلة مباشرة ببغداد(١٧٤).

انتقلت التأثيرات المعمارية الإسلامية إلى أرمينية بواسطة المسلمين الذين استوطنوا هناك وشملت تأثيرات شامية سورية نتيجة إعادة بناء بعض المدن الأرمينية فى العصر الأموى كمدينة دوين وتأثيرات عباسية حيث انتقل إليها جمع من العرب(١٧٥) حتى حلوا محل الأرمن فى الأرض والدور على السواء(١٧٦) واستخدم الكثير من الأرمن فى الجيش العباسى(١٧٧)، كما انتقل الكثير من الأرمن إلى أرجاء الدولة الإسلامية خاصة فى بلاد الشام ومصر، وبدأ التعاون بين أرمينيا والدولة الفاطمية فى عهد الخليفة الحاكم بأمر الله؛ إلا أنه لم يستمر(١٧٨) نظراً لدور البيزنطيين فى الحيلولة دون ذلك ووفاة الحاكم، ومنذ القرن الخامس الهجرى لم يعد هناك وجود إسلامى بأرمينيا(١٧٩).

وهناك عدد من الكنائس الأرمينية المتأثرة بالعمارة العراقية والسورية، وتتخذ التخطيط الثلاثى على النحو التالى:

– كنائس ذات قبة على الصحن وحولها أربعة أقبية ويتقدم الهيكل والحجرتين بلاطة مستعرضة تنقسم إلى ثلاثة أقسام كما فى كاتدرائية آنى (٩٨٩ – ١٠٠١ م)(١٨٠) (لوحة ٢٨) وكاتدرائية تلين(١٨١) وكنيسة أودزون(١٨٢) (شكل ١٢ ولوحة ٤٠) وكنيسة مارين(١٨٣) وكنيسة جايان(١٨٤) وكنيسة تيكور(١٨٥).

– كنائس ذات قبة على الصحن تقوم على أربعة أكتاف وفى غربها بلاطة ذات قبو ويتقدم الهيكل والحجرتين بلاطة مستعرضة تنقسم إلى ثلاثة أقسام كما فى

كنيسة بتلنى[١٨٦] (شكل ١٤ لوحة ٢٩ - ٣٠) وكنيسة فالارشابات[١٨٧] (القرن ١٣ م) (شكل ١٥) وكنيسة ديدماشين[١٨٨] وكنيسة مارماشين[١٨٩] (لوحة ٣١ - ٣٢ - ٣٣) ودير فاراجافانك[١٩٠] (شكل ١٦).

- حدث تحول فى التخطيط المعمارى للكنائس حيث أصبحت الأواوين تشرف على الصحن بثلاثة عقود من كل جانب كما فى كنيسة دوين[١٩١] (شكل ١٧) وكنيسة القديس لوقا فى فوكيس (جددت فى عام ١٠٢٠ م) (شكل ١٨) وكنيسة دافنى (١٠٨٠ م)[١٩٢] (شكل ١٩).
- كنائس ذات قبو على الصحن وعلى جانبيه قبوان على الجناحين كما فى كنيسة إيريروك[١٩٣] (شكل ٢٠) وكنيسة إيجفارد[١٩٤] وكنيسة كيرانور[١٩٥] وكنيسة تسيرنافانك[١٩٦].

من التأثيرات السورية المهمة التى تأثرات بها الكنائس فى أرمينية القباب المحمولة على مثلثات كروية كما فى كاتدرائية آنى[١٩٧] (٩٨٩ - ١٠٠١ م)، وكنيسة بتلنى[١٩٨]، وكنيسة مارماشين[١٩٩] وكنيسة أودزون[٢٠٠] القرن (١١ - ١٢ م).

ومن التأثيرات العراقية: الواجهة ثلاثية العقود، ونجدها فى كنيسة فالارشابات[٢٠١] والتى تحوى زخارف إسلامية، ويتقدمها مدخل تذكارى على ثلاثة عقود؛ أوسعها وأعلاها الأوسط، وكنيسة القديس لوقا فى فوكيس (جددت عام ١٠٢٠ م) وكنيسة دافنى (١٠٨٠ م) وتشرف الأروقة جميعًا على الصحن بثلاثة عقود؛ أوسعها وأعلاها العقد الأوسط[٢٠٢].

ومن هذه العناصر أيضاً السقيفة التى تقوم على صف من الأعمدة تتوجها عقود وظهرت بكنيسة جايان[٢٠٣] بأرمينية وتتميز بأنه تتقدمها سقيفة محمولة على ثلاثة عقود بنيت فى القرن (١٢م) وعلى جانبيها حجرتان مفتوحتان بعقدين، وكنيسة فالارشابات وتتقدمها سقيفة ثلاثية، وكنيسة إيريروك[٢٠٤] (جددت فى عام ١٠٣٨ م وعام ١٢٠١ - ١٢١٢ م) ويرى **Khatchatrian**[٢٠٥] أن هذه الكنيسة تجمع بين الطراز المعمارى

البازيليكى الهلينستى والطراز الشرقى، وهى فريدة فى طرازها بأرمينية من حيث السقف المكون من القبو[٢٠٦]، بينما فى الشمال والجنوب على أربعة عقود وبكل من السقيفتين الشمالية والجنوبية حنية محراب[٢٠٧]، وتتقدم كنيسة سان جورج بدير فاراجافانك (بنى بين ١٠٠٣ - ١٠٢٢م على أطلال دير قديم)[٢٠٨] سقيفة على ثلاثة عقود وتتميز كنيسة أودزون بسقيفتين فى الشمال والجنوب تقوم كل منهما على ستة عقود، كما تتميز كنيسة دوين[٢٠٩] بأنه تتقدمها سقيفة من ثلاثة عقود وعلى الجانبين الشمالى والجنوبى سقيفتان من سبعة عقود لكل منهما. وتخطيط السقيفة بهذه الهيئة يعتبر أيضاً من العناصر المعمارية التى ظهرت فى العمارة الفاطمية بمصر فى النصف الثانى من القرن الحادى عشر.

(ج) جزيرة كريت:

وإذا كانت قد ظهرت تأثيرات هلينستية على العمارة العراقية خلال العصر السلوقى، فقد أكدت المصادر[٢١٠] أن القصور المينوية بجزيرة كريت فى الألف الثانى قبل الميلاد قد تأثرت بالعمارة العراقية، خاصة بالساحات المكشوفة والقاعات الثلاثية التى تحيط بها والسقائف، كما فى قصر كنوسس (القرن ١٦ - ١٨ ق. م)، كما أن جميع القصور تتميز بالساحات المكشوفة والتخطيط الثلاثى بالقصور العراقية، وقد ظهرت هذه العناصر فيما بعد بالعمارة اليونانية والهلينستية والرومانية والبيزنطية ومنها القاعة التى أطلق عليها **(Meharon)** والتى ظهرت فى قصر سلوقية[٢١١].

(د) جزيرة صقلية:

انتقل التخطيط الثلاثى من العمارة الإسلامية إلى أوروبا بطريقين، هما: جزيرة صقلية وشبه جزيرة الأندلس، ومنها إلى العمارة الرومانسكية والقوطية (ق. ١١ - ١٦ م)[٢١٣]، فقد ظهر فى صقلية بالكابلا بلاتينا (١١٣٢م) وكنيسة المرتورانا (١١٣٦ م) وقصر العزيز (١١٥٤ م) وقصر القبة (١١٨٠ م)، وكان قصر العزيزة مكوناً

من قاعة كبرى (إيوان) ترتفع إلى مستوى طابقين، أما قصر القبة فكان فى وسطه قاعة رئيسية تعلوها قبة، وفى كل جانب جزء بارز يمثل إيواناً[٢١٣]؛ مما يعد نموذجاً للتخطيط الإيوانى.

(هـ) شبه جزيرة الأندلس:

وانتقل إلى العمارة الأندلسية كمدينة الزهراء عندما استعان عبد الرحمن الناصر (٣٠٠ - ٣٥٠ هـ. / ٩١٢ - ٩٦١ م) بالمهندسين الذين وفدوا من بغداد ودمشق ومصر والقسطنطينية[٢١٤]، فقد كشفت الحفائر الأثرية بمدينة الزهراء عن ثلاثة أبنية تمثل القصر الكبير وبه مجلسان فى الشرق والغرب يمثلان قاعات للعرش، وقد اتخذ تخطيط كل منهما الطراز المعمارى المتمثل فى الفناء المكشوف الذى يطل على المجلس ببائكة من خمسة عقود تفضى إلى قاعة مستعرضة، كما أن الفناء يسير تبعاً للتأثير العراقى للساحة المحاطة ببائكة من الجهات الأربع والأواوين الثلاثية التى تطل على الفناء[٢١٥]، ونجد هذا التخطيط بقصور الحمراء فى غرناطة[٢١٦] التى أقامها يوسف الأول (٧٣٥ - ٧٥٤ هـ. / ١٣٣٤ - ١٣٥٤ م)[٢١٧].

(و) الشام:

انتقل التخطيط المعمارى الثلاثى إلى الشام فظهر الفناء الأوسط المكشوف الذى يشرف عليه الجناح الرئيسى المكون من ثلاثة مداخل أوسعها الأوسط والإيوان فى قصر الحاكم الرومانى فى بصرى وغيرها من العمائر الرومانية، ثم انتقل إلى القصور الأموية فى بصرى والقسطل وخرانة ومينيا وجبل سايس وعنجار وقصر الحير الغربى وخربة المفجر وقصر المشتى وقصر الطوبة والقصر الأموى فى عمان[٢١٨]. والجدير بالذكر أن قصر خرانة (الذى يرجع إلى عصر الوليد ٧٠٥ - ٧١٠ م) يشبه إلى حد كبير بناية تل أبى شعاف فى حمرين حيث الفناء الأوسط المكشوف

الذى يشرف عليه الجناح الرئيسى المكون من ثلاثة مداخل أوسعها الأوسط والقاعة المركزية.

٢ - أثر التخطيط المعمارى الثلاثى على العمائر الإسلامية والقبطية فى العصر الفاطمى:

كانت فكرة التقسيم الثلاثى من بين المفردات المعمارية التى وظفت فى كل منشأة حسب ظروف استخدامها وأسلوب ومواد إنشائها، وهو استخدام يؤكد شيوع هذا التقسيم فى العصر الفاطمى مثلما كان فى العصر العباسى والعصر الطولونى، ولكن بصياغات مختلفة ومن أنماط مختلفة فى العمارة، أما فكرة التقسيم الثلاثى - سواء كان تنفيذها فى هيئة حنايا بالواجهة أو فى هيئة بائكة ثلاثية العقود بحيث تبدو فتحة العقد الأوسط أوسع من الجانبين وأعلى منهما - فكرة معمارية يلاحظ تكرارها فى العمارة الفاطمية ويلاحظ أنها صيغت بأشكال مختلفة فى واجهات المداخل أو فى الواجهات الداخلية المطلة على الصحون، ونرى ذلك فى مدخل جامع المهدية ومدخل جامع الحاكم ومدخل الجامع الأقمر (لوحة ٣٥)، وهنا يظهر تأثير معمارى جديد لأول مرة فى مصر نقله الفاطميون عن جامع المهدية وهو الاهتمام بمدخل الواجهة الرئيسية[٢١٩]، ومن نماذج التقسيم الثلاثى فى الواجهة المطلة على الصحون والأفنية الداخلية ما نراه فى دور الفسطاط (شكل ٢١) حيث يعد هذا النمط للواجهات ثلاثية التقسيم من العناصر التخطيطية المهمة فى واجهات الوحدات المطلة على الفناء الداخلى، حتى إنه لا تكاد تخلو دار واحدة من وجود السقيفة ذات الواجهة ثلاثية التقسيم.

كما أن وجود السقيفة ارتبط فى كل الحالات بالعناصر والوحدات التى تقع خلفها والتى لوحظ أنها تشتمل على الأواوين الرئيسية وما يكتنفها من حجرات أو عناصر أخرى فرضها التخطيط والمساحة كالدخلات والممرات أو غيرها، فعادة ما تتقدم

السقيفة أكبر الأواوين المطلة على الصحن، وهو ما يكشف عن ارتباط أساسى بين الوحدات وهى الإيوان وبين وجود سقيفة تتقدمه، كما أن وجود السقيفة قد ارتبط بالتخطيط المعمارى للوحدة حيث تتقدم أكبر الأواوين المطلة على الصحن والذى كان فى الغالب محاطًا بوحدتين مما يشكل تخطيطًا ثلاثيًا مقابلاً للواجهة ثلاثية العقود المطلة على الصحن، وانعكس تخطيط الواجهة الثلاثية على تخطيط الواجهات الأخرى وبخاصة الواجهة المقابلة(٢٢٠).

وقد وجد نمط السقيفة ذات الواجهة ثلاثية التقسيم أو الفتحات فى الدارين اللتين كشف عنهما فى العسكر وترجعان إلى العصر الطولونى، كما كشف عن أمثلة مشابهة فى مدينة سامراء كما فى باب العامة بقصر الجوسق الخاقانى(٢٢١)، ووجد أيضاً فى البيتين الجنوبيين الشرقى والغربى فى البيوت الملحقة بقصر الأخيضر، وهو ما يكشف عن أن هذا التخطيط له أصوله فى العمارة العباسية والعراق، وأنه فى الغالب ورد من العراق إلى مصر فى العصر الطولونى.

ظهر التخطيط الثلاثى فى العصر الفاطمى والمنازل، ويعد القصر الفاطمى الغربى(٢٢٢) نموذجاً فريداً حيث يتكون من أربعة أواوين، وضم الإيوان الجنوبى ثلاثة عقود.

وبمراجعة مخططات بعض المبانى الجنائزية فى جبانة أسوان والتى تتوافق وظيفياً ومعمارياً فى إطار منهج التصنيف مع مشهد السيدة رقية تكشف عن أن هذا التخطيط الذى يتضمن مربعاً رئيسياً للقبة ظهرت بوادره فى جبانة أسوان(٢٢٣).

كما أخذت المشاهد فى العصر الفاطمى تتبع النظام الإيوانى المتعامد(٢٢٤)، حيث عرفت القاعة التى كان تخطيطها من إيوانين متقابلين(٢٢٥)، وتأثر تخطيط الكنائس والمشاهد الفاطمية بتخطيط العمارة السكنية الطولونية والفاطمية، خاصة من حيث

الصحن الذى يتوسط المبنى ويقع على جانبيه إيوانان، وتكتنف الإيوان الرئيسى حجرتان، كما يتقدم ذلك بلاطة مستعرضة تطل على الصحن بثلاثة عقود؛ أوسعها العقد الأوسط(٢٢٦).

ووجدت كنائس تشبه المشاهد الفاطمية إلى حد كبير، كمشهد الجيوشى (شكل ٢٢) ومشهد السيدة رقية (شكل ٢٣) حيث تتشابه كنيسة دير الفاخورى (شكل ٢٤) فى القسم الغربى الذى ينقسم إلى ثلاثة أقسام، أوسطها دركاة المدخل والصحن الذى تعلوه فى الكنائس قبة وتقع على جانبيه حجرتان، كما أن القسم الشرقى من الكنيسة يشبه إيوان القبلة في المسجد تماماً من حيث أنه ينقسم إلى بلاطتين مستعرضتين تمثل الغربية منهما الخورس وتنقسم إلى ثلاثة أقسام بينها عقدان، أما بلاطة المحراب فى المسجد فتماثل الهيكل المحاط بحجرتين وتعلوه قبة.

واستمر التخطيط الإيوانى طوال العصر الفاطمى، وكان من أهم مميزاته: الإيوانان المتقابلان وبينهما صحن، وإيوانان أقل مساحة على الجانبين الآخرين، والبلاطة المستعرضة التى تمتد أمام الإيوان الرئيسى وتتقدمها الواجهة التى تتكون من ثلاثة عقود، أوسعها العقد الأوسط (Triple arched façade)؛ مما يجعل ذلك نموذجاً فريداً للمبنى ذى الأواوين الأربعة منذ القرن الرابع الهجرى (١٠ م)، وقد كان هذا التخطيط سواء كان مكوناً من إيوانين أو أربعة أواوين مناسباً لوظيفة الكنيسة.

وهناك تشابه بين الكنائس والمشاهد الفاطمية من حيث أن البناء ينقسم إلى أربعة قطاعات عرضية؛ الأول يتوسطه المدخل ويكتنفه مستطيلان، والصحن محاط بمستطيلين وتقوم القبة على أربع دعامات بشكل متعامد، ويماثل القسمان الثالث والرابع إيوان القبلة فى المساجد الفاطمية ويتكون من بلاطتين: تمثل الأولى البلاطة المستعرضة؛ وتمثل الثانية الهيكل والحجرتين، واتخذ عدد من الكنائس الفاطمية التخطيط الإيوانى لملاءمته لممارسة الطقوس المسيحية؛ حيث يحتل مركز الكنيسة صحن يشرف عليه إيوانان فى الشرق والغرب ويمثل الإيوان الشرقى الهيكل الذى تعلوه قبة وعلى جانبيه

حجرتان كما هى الحال فى كنيسة دير الشهداء (شكل ٢٥) واستمر ظهور التخطيط الإيوانى فى دير الكبانية (شكل ٢٦) ودير سمعان (شكل ٢٧).

وأصبح الصحن محاطًا بثلاثة عقود على كل جانب من الجوانب الأربعة مثلما وجدناه فى مشهد السيدة رقية والجامع الأقمر (شكل ١٨) مع استمرار تكوين القسم الذى تتوسطه الدركاة والتى ظهرت بمشهد الجيوشى وكنيسة دير الفاخورى، واستمر هذا التخطيط فى عهد الحافظ فى كنيسة العذراء بحارة زويلة (شكل ٢٩).

يمثل الإيوان الشرقى هيكلا على جانبيه حجرتان تشرف جميعًا نحو الغرب بثلاثة عقود ويفصل بين الإيوان الشرقى (الهيكل) والحجرتين الواقعتين على جانبيه وبين الصحن فى الغرب بلاطة مستعرضة (خورس) أضيفت فى القرن السابع كأحد العناصر المعمارية فى تخطيط الكنيسة البازيليكية، وقد أصبحت من العناصر الأساسية والهامة اعتباراً من العصر الفاطمى حتى أصبح الخورس يشكل واصلة بين صحن الكنيسة والهيكل، كما هى الحال فى دير سمعان ودير الكبانية ودير الفاخورى.

وتفتح البلاطة المستعرضة (الخورس) على الناحية الغربية بثلاثة عقود كما فى مشهد الجيوشى ومشهد السيدة رقية والجامع الأقمر وكنيسة دير الشهداء، وظهر ذلك بكنائس أرمينية كما فى كنيسة آنى وكنيسة تالين وكنيسة أودزون (شكل ١٢) وكنيسة مارين وكنيسة جايين (شكل ١٣) وكنيسة تيكور، وتفتح بعقد واحد فى دير الفاخورى (شكل ٢٤) ودير الكبانية (شكل ٢٦) ودير سمعان (شكل ٢٧)، وأحيط الصحن من كل جانب بثلاثة عقود؛ أوسعها الأوسط فى مشهد السيدة رقية (شكل ٢٣) والجامع الأقمر (شكل ٢٨) ودير الكبانية (شكل ٢٦) ودير سمعان (شكل ٢٧).

ويذكر مونريه[٢٢٧] أن تخطيط الكنيسة الذى يتميز الصحن فيه بالقبة الكبيرة المحاطة فى زواياها الأربع بقباب صغيرة يمثل طرازاً دولياً فى بلاد ما بين النهرين؛ إذ وجد بكنيسة آمد **(Amida)** بديار بكر بإقليم الجزيرة، وانتشر فى إيطاليا، مثل

كنيسة القديسة فوسكا (Santa Foska)، ووجد فى مصر بكنيسة دير الشهداء (شكل ٢٥) ودير سمعان (شكل ٢٧) وكنائس النوبة ككنيسة المدينة وسد جينيا والجندل والشيخ عبد القادر وكنائس منطقة سرة، وظهر ذلك فى كنائس أرمينية حيث تحول الإيوانان الجانبيان إلى دخلات يفصلها عن القطاع الأوسط عقود كما فى كنيسة بتليني (شكل ١٤) وكنيسة فالارشابات (شكل ١٥) ودير فاراجافانك (شكل ١٦).

يفتح الإيوان الغربى على الصحن بثلاثة عقود كما فى مشهد السيدة رقية (شكل ٢٣) والجامع الأقمر (شكل ٢٨) وعدد من الكنائس الفاطمية فى كنيسة دير الفاخورى (شكل ٢٤) وكنيسة دير الشهداء (شكل ٢٥) ودير الكبانية (شكل ٢٦) وكنيسة القديس سمعان (شكل ٢٧).

وعلى جانبى الإيوان الغربى حجرتان كما فى مشهد الجيوشى (شكل ٢٢) والجامع الأقمر (شكل ٢٨) وكنيسة دير الفاخورى (شكل ٢٤) وكنيسة دير الشهداء (شكل ٢٥)، ونجد ذلك فى كنائس أرمينية حيث تنقسم هذه البلاطة إلى ثلاثة أقسام، ويعلو الأوسط قبو يمتد من الغرب إلى الشرق فى كنيسة أوزون (شكل ١٢) وكنيسة جايين (شكل ١٣).

وقد ظهر نموذج لتخطيط الكنائس هو التخطيط متعامد الشكل الذى يتكون من مستطيلين متقاطعين متساويين فى العرض دائماً وفى الطول فى أكثر الأحيان، وينتج عن تقاطعهما مربع أوسط يغطى دائماً بقبة، وأحياناً ترتفع قبة فوق كل ذراع فيصبح عدد القباب خمساً، وذلك إذا ما كانت الأذرع قريبة من المربع فى مسقطها، ومن أشهر أمثلة النموذج المتعاقد كنيسة سان مارك بمدينة البندقية (١٠٤٢ - ١٠٨٥ م)، وقد استخدمت فى هذه الكنيسة العقود المدببة[٢٢٨].

وانتشر هذا التخطيط فى الكنائس البيزنطية وكنائس جورجيا وآسيا الصغرى ومصر فى القرن (١١ - ١٢ م)[٢٢٩]، ووصل إلى فرنسا حيث كنيسة سان فرون بمدينة

بريجو (١١٢٠ م)، وانتشرت العقود المدببة؛ مما يؤكد وصول التأثيرات العربية الإسلامية إلى بلاد فرنسا من الشرق الإسلامي، كما انتشرت القباب وأنصافها والأقبية الطويلة والمتقاطعة، وفي كل الأحوال تقريباً كانت توضع قبة رئيسية فوق الجزء الأوسط، وكانت تحاط تلك القبة بقباب ثانوية أو بأنصاف قباب[٢٣٠] كما في الكنائس ذات القبة المركزية[٢٣١].

وظهر بعدد كبير من الكنائس والمساجد المبكرة في آسيا الوسطى وأرمينيا، كمسجد خراز[٢٣٢] قرب بخارى (ق ٥ هـ. / ١١ م)، ومسجد طلختان بابا[٢٣٣] قرب مرو (أواخر القرن ٥ هـ. / ١١ م)، ومسجد باميان[٢٣٤] في أفغانستان (ق ٦ هـ. / ١٢ م)، ومشهد خضرة الشريفة بالقرافة الكبرى جنوب القاهرة (٥٠١ هـ. / ١١٠٧ م)، ومشاهد أسوان.

رابعًا - العناصر المعمارية بالعمائر الإسلامية والقبطية في العصر الفاطمي.

١ - العقود:

استخدمت العقود المدببة بالكنائس التي تقوم على أعمدة ودعامات في العصر الفاطمي، وقد راعى المعمار تنفيذ طبانات خشبية أعلى تيجان الأعمدة تعلوها أرجل العقود، وفي بعض الكنائس امتد عتب أعلى صف الأعمدة تعلوه عقود مدببة، وقد تحكم اتساع وارتفاع الفتحات المنفذ عليها العقد في شكل العقد المدبب بعد ذلك ما بين العقد ذي المركزين أو الأربعة مراكز وغيرها[٢٣٥]، ووجدت العقود المدببة بالكنائس القبطية مثل ديرالفاخوري وبكنائس أرمينية مثل كاتدرائية آني وكنيسة أودزون وكنيسة بتلني وكنيسة مارماشين.

وظهر العقد الفاطمي[٢٣٦] في نوافذ جدار القبلة بالجامع الأزهر، وكذلك في أعمال الحافظ لدين الله بهذا الجامع (لوحة ١) وأضرحة السبع بنات ومسجد اللؤلؤة

(لوحة ٢) ومشهد الجيوشي ومحراب إخوة يوسف وقبة الشيخ يونس المنسوبة إلى بدر الجمالي والجامع الأقمر ومشهد السيدة رقية ومشهد يحيى الشبيه[٢٣٧] (لوحة ٣) ومسجد الصالح طلائع[٢٣٨] (لوحة ٤) وبعض قباب أسوان[٢٣٩] (لوحة ٥).

وظهر هذا العقد فى كنيسة الست بربارة (القرن ١٠ م)[٢٤٠] (لوحة ٦) وكنيسة أبو سرجة[٢٤١] بمصر القديمة القرن ١٠(لوحة ٧) ودير الشهداء بإسنا[٢٤٢] (القرن ١١ – ١٢م) وكنيسة الأنبا بيشوى بوادى النطرون[٢٤٣] (لوحة ٨) ودير الفاخورى (القرن ١٢ م) (لوحة ٩) وكنيسة العذراء بدير السريان والكنيسة التى فى شمال قصر أبريم[٢٤٤] (القرن ١٢ م) وحصن دير المحرق بالقوصية[٢٤٥] (القرن ١٢م). وهو ما يدل دلالة واضحة على تأثير العمارة الفاطمية الإسلامية فى عمارة الكنائس التى أنشئت فى هذا العصر فى إطار سيادة الطراز المعمارى فى كل العمائر التى تنشأ فى فترة معينة، سواء كانت إسلامية أو مسيحية.

٢ – المثلثات الكروية:

سبقت الإشارة إلى أن عنصر المثلثات الكروية استخدم فى القباب الحجرية فى الأردن وانتشر استخدامه تبعًا للتوسع فى استعمال القباب وأنصافها، وهى المثلثات التى يرجع الفضل فى ابتكارها إلى العرب الشاميين؛ إذ استعملوها للانتقال بالمساحات المربعة إلى مناطق مستديرة ترتكز عليها الحافات السفلى للقباب ثم خرجت من بلاد الشام ليتنشر استعمالها فى مستعمرات الدولة البيزنطية وغيرها[٢٤٦]، واستمر فى العصر الإسلامى حيث وجد بقبة حمام قصير عمرة وحمام الصرخ.

والمثلثات الكروية إما أن تكون أقطارها الكروية هى نفسها الأقطار الكروية للقباب التى تحملها وفى هذه الحالة تبدو المثلثات كأنها جزء من القبة، كما يبدو الجزء الكامل من القبة فوق المثلثات على هيئة قصعة كبيرة أو قطعة كروية ضحلة، وفى حالة أخرى

يختلف القطر الكروى للمثلثات عنه للقبة وذلك حتى يمكن عمل القبة من نصف كرة تماماً أو أكثر قليلاً.

وقد ظهرت المثلثات الكروية فى جبانة البجوات (القرن ٤ – ٦ م) وفى منطقة الشيخ عبادة وفي قباب جبانة أسوان، واستخدمت فى باب الفتوح (لوحة ١٠) والجامع الأقمر وبقمائن الجير بجوار الدير الأبيض بسوهاج (القرن ٦ هـ. / ١٢ م)[٢٤٧] وبالقبة الآجرية بالدير نفسه (لوحة ١١ – ١٢) وهى معاصرة للجامع الأقمر، كما وجدت ببعض قباب جبانة أسوان.

وظهرت المثلثات الكروية فى كنائس أرمينية ككنيسة آنى (٩٨٩ – ١٠٠١ م) (لوحة ١٣) وكنيسة بتليني (لوحة ١٤) وكنيسة مارماشين وكنيسة أودزون (لوحة ١٥ – ١٦) وهى أمثلة تقارب زمنيًا ظهورها فى العمارة الفاطمية التى أنشئت فى عهد بدر الجمالى وبخاصة أبواب القاهرة التى استخدام فيها هذا النوع من المثلثات، وهو ما يرجح أنها تأثير أرمني، ونجد تشابها واضحًا بين المثلثات الكروية بقبة الدير الأبيض بسوهاج ومثيلاتها بقبة كنيسة أودزون بأرمينية (انظر لوحة ١٢ – ١٥ – ١٦).

وإذا كان انتشار استخدام المثلثات الكروية فى قباب أبواب القاهرة يراه بعض الباحثين تأثيراً أرمينيًّا فإن أصل هذه المثلثات يرجع إلى منطقة سوريا وبادية الأردن.

٣ – الحنايا الركنية:

كما تدين العمارة البيزنطية بالفضل للعرب الشاميين فى ابتكار المثلثات الكروية فى مناطق الانتقال وهى التى انتشرت فى الطراز البيزنطى، فإنها تدين أيضاً بالفضل من ناحية أخرى للعرب العراقيين فى تزويدها بالابتكار الثانى لمنطقة الانتقال، وهى حنية الأركان التى تتخذ هيئة قمع أو مخروط تبلغ زاوية رأسه ٩٠ درجة يوضع على

جنبه بحيث ينصف هذا المحور زاوية الركن القائمة، أى أن قاعدته نصف البيضية أو نصف الدائرية قد وضعت فى مستوى رأسى، ووضع ضلعا نصف المخروط فى مستوى أفقى بحيث ينطبق فى كل ركن من جانبيه المستقيمين على ضلعى زاوية مربع المنطقة التى ستغطى بقبة[٢٤٨].

أما القباب التى يتم فيها تحويل المسقط المربع إلى مثمن ودائرة بواسطة الحنية فى الأركان، فقد وجدت فى قصور الساسانيين[٢٤٩]، ووجدت أمثلة للحنايا الركنية بوحدات قصر الأخيضر، ومنها القبة التى تقع بدهليز المدخل الرئيسى والطاقات بالجدران حول الفناء الكبير الذى يتوسط القصر على هيئة طاقية من نصف قبة مدببة، كما ظهر فى باب العامة بالجوسق الخاقانى بسامراء[٢٥٠].

وهذا النموذج الذى انتقل إلى مصر وظهر بقباب أسوان[٢٥١] (لوحة ١٧) حيث نجد نموذجين، أحدهما: النوع الذى يشبه نصف مخروط مجوف وضع قطاعه المثلث أفقياً بحيث تنصف محوره زوايا المربع، وبحيث تنطبق حافتا المثلث على ضلعى الزاوية، أو من حنية على هيئة طاقية من نصف قبة[٢٥٢]، ويتميز هذا النموذج بأن جميع الحنايا سواء ما وضع منها فى الأركان أو فى الأضلاع تبدو واضحة من داخل البناء على عكس نماذج المجموعة الأولى التى تختفى داخل كتلة البناء، وهذا النموذج المركب تختص به منطقة الصعيد الأقصى[٢٥٣].

وقد وجدت أمثلة للحنايا الركنية بقباب جامع الحاكم[٢٥٤] (لوحة ١٨) وقبة مشهد الجيوشى (لوحة ١٩) وقباب السبع بنات (لوحة ٢٠)، أما بالكنائس فى العصر الفاطمى فقد ظهرت بكنيسة الأنبا بيشوى بوادى النطرون (لوحة ٢١) وبالمدخل (الدوكسار) الذى يقع فى الناحية الشمالية بكنيسة العذراء بدير السريان. وهو ما يشير إشارة واضحة إلى أن الحنايا الركنية التى شاع استخدامها فى العمارة الإسلامية الفاطمية بشكل فاطمى مميز وجدت أمثلة لها بالعمائر المسيحية التى أنشئت فى العصر الفاطمى، وتعتبر ملمحا آخر من ملامح انتشار عناصر الطراز الفاطمى فى العمائر المسيحية.

٤ - المقرنصات:

يرى المعماريون أن المقرنصات شكل متطور عن الحنايا الركنية، وقد ابتكرت المقرنصات فى بلاد فارس وإيران حيث كان أول ظهور لها بعضد باب مدفن جنبادى كابوس فى جورجان بإيران[٢٥٥]، وقد انتشرت المقرنصات انتشاراً سريعاً مع نهاية القرن الحادى عشر[٢٥٦]، ويعد النموذج المكون من حطتين[٢٥٧] هو أول مراحل تطور المقرنصات، ويؤكد كريسويل[٢٥٨] أن القباب الفاطمية لم تتأثر بمثيلاتها الأرمينية حيث إنه لا يوجد بآثار سوريا أو العراق أى مثيل للمقرنصات بالآثار الفاطمية، ويتكون المقرنص من حطتين، الأولى: من ثلاث قوصرات، والثانية: من قوصرة واحدة، وبذلك استعملت المقرنصات كعنصر إنشائى ووجدت فى القباب الفاطمية فى مشهد الجعفرى وعاتكة (لوحة ٢٢) والسيدة رقية (شكل ٣٧ - لوحة ٢٣) وأحد المشاهد (مشهد رقم ١) بجبانة أسوان (لوحة ٢٤).

وظهرت المقرنصات كوحدات معمارية زخرفية بإحدى النوافذ المطلة على داخل المدينة بالسور الشمالى وفى باب زويلة (لوحة ٢٥) فى الدخلة الشرقية فى رحبة المدخل وفى واجهة الجامع الأقمر[٢٥٩].

وظهرت المقرنصات فى دير الشهداء (لوحة ٢٦) كعنصر إنشائى لتحويل المسقط المربع للقبة إلى مسقط مستدير، ويعتبر وجودها فى هذه القبة مظهراً من مظاهر انتشار العناصر المعمارية الفاطمية فى العمارة المسيحية المعاصرة أيضاً.

٥ - الأقبية:

استخدمت الأقبية فى العمارة الفاطمية فى مواضع وأمثلة كثيرة[٢٦٠]، وهناك قبو يغطى الممر المؤدى إلى القلالى فى دير الفاخورى (لوحة ٢٧) والهيكلين الجانبيين بدير سمعان (لوحة ٢٨) وينقسم القبو إلى ثلاثة أجزاء بعقدين وهى سمة شامية، كما فى كنيسة العذراء بدير البراموس[٢٦١] (لوحة ٢٩) وكنيسة العذراء بدير

الســـريان[٢٦٢] (لوحة ٣٠)، وكنيسة الأنبا بيشوى بدير الأنبا بيشوى بوادى النطرون وكنيسة الست بربارة وجميع هذه الكنائس تم تجديدها فى العصر الفاطمى، وقد حدث هذا التحول إلى بناء الأقبية المحمولة على عقود منذ القرن الثانى عشر[٢٦٣]، بعد أن كانت الأسقف ذات الجمالونات الخشبية منتشرة فى النصف الأول من القرن الحادى عشر[٢٦٤] بالكنائس التى تولى عمارتها أرمن تأثراً بالعمارة السورية والأرمينية، ومنها كنيسة العذراء بحارة زويلة (لوحة ٣١) التى ترجع إلى عهد الخليفة الحافظ لدين الله (٥٢٤ – ٥٤٤ هـ. / ١١٣٠ – ١١٤٩ م)[٢٦٥].

وتغطى الرواق الأوسط والجناحين بالكنائس الأرمينية أقبية حجرية، وكان سقف الرواق الأوسط مرتفعًا كما فى كنيسة إيريروك وكنيسة كيرانور[٢٦٦] (لوحة ٣٢) وكنيسة تسيرنافانك[٢٦٧]، وهى فى ذلك متأثرة بالكنائس السورية[٢٦٨].

ويعلو البلاطة المستعرضة التى تتقدم الهياكل قبو منقسم إلى ثلاثة أقسام بعقدين كما فى الكنائس الأرمينية، ككاتدرائية آنى (٩٨٩ – ١٠٠١ م) وكنيسة سركيس فى تيكور (القرن ١٠ م) وبها كتابة مؤرخة بعام ١٠١٤ م[٢٦٩] وكاتدرائية تالين[٢٧٠] وكنيسة أودزون وكنيسة مارين[٢٧١] وكنيسة جايان وكنيسة دوين، وهذه الكنائس تشبه الكثير من الكنائس الفاطمية كدير الفاخورى وكنيسة دير الشهداء ودير سمعان.

أما الأقبية المتقاطعة[٢٧٢] فقد انتشرت فى العصر الفاطمى وظهر ببوابات القاهرة الداخلية[٢٧٣] كباب النصر قبو متقاطع، كما وجدت فى باب الفتوح (لوحة ٣٣) فى الحجرتين اللتين تعلوان البرجين وكان يوجد مثلهما فى حجرتى باب زويلة لكن خرق القبو أفقدهما وإن بقيت مآخذ كل منهما، وكذلك بمشهد الجيوشى والحصون[٢٧٤] بدير المحرق بالقوصية (لوحة ٣٤) وكنيسة العذراء بدير السريان وكنيسة العذراء بدير البراموس وكنيسة دير الأنبا بيشوى ودير الشهداء ودير سمعان[٢٧٥] ودير الكبانية[٢٧٦]، وظهرت الأقبية المتقاطعة بالكنائس الأرمينية بكنيسة القديس لوقا فى فوكيس (١٠٢٠ م) وكنيسة جايين (القرن ١٢ م) وكنيسة بتلينى وكنيسة تالين وكنيسة

أودزون وكنيسة مارين، وتتميز كنيسة دافنى (١٠٨٠ م) بالأقبية المتقاطعة التى تغطى الجناحين وهى تشبه جامع بودروم باستانبول (٩٣٠ م)[٢٧٧].

٦ - البائكة ثلاثية العقود:

تلاحظ وجود البائكة ثلاثية العقود مطلة على الصحن وعقدها الأوسط أوسع من العقدين الجانبيين قد تكررت فى العمائر الفاطمية، ونلحظ ذلك فى واجهة رواق القبلة بمشهد الجيوشى[٢٧٨] (شكل ٢٢ - لوحة ٣٦) والجامع الأقمر (شكل ٢٨ - لوحة ٣٥، ٣٧) ومشهد السيدة رقية[٢٧٩] (شكل ٢٣ - لوحة ٣٨)، ومشهد يحيى الشبيه (لوحة ٣٩) كما وجد بالكنائس دير الفاخورى (شكل ٢٤) ودير الشهداء (شكل ٢٥) ودير الكبانية (شكل ٢٦) ودير سمعان (شكل ٢٧ - ٣٢) وكنيسة العذراء بحارة زويلة (شكل ٢٩) وكنيسة العذراء بدير السريان (شكل ٣٠ - ٣١) وكنيسة دير الأنبا بيشوى بوادى النطرون (شكل ٣٣) وكنيسة العذراء بدير البراموس (شكل ٣٤)، ويتميز العقد الأوسط بأنه الأوسع والأعلى مثلما وجد فى الحصون ببعض الأديرة كحصن دير المحروق[٢٨٠] بالقوصية (شكل ٣٥ - ٣٦، لوحة ٤٠) وحصن دير الأنبا أنطونيوس، وبخاصة فى الكنيسة التى تقع فى الطابق العلوى من الحصن حيث نجد قاطعاً داخلياً أنشئ بنفس الشكل المكون من بائكة ذات ثلاثة عقود؛ أوسطها أوسعها وأعلاها[٢٨١]، ويشرف الخورس بكنيسة العذراء بحارة زويلة بواجهة ثلاثية العقود يتميز عقدها الأوسط الأوسع والأعلى، وأحيط الصحن من كل جانب فى دير الكبانية ودير سمعان ودير القصير بثلاثة عقود؛ أوسعها وأعلاها الأوسط، ووجدت البائكة الثلاثية التى تتخذ عقودها ارتفاعاً واحداً بقصر أبريم (لوحة ٤١).

ويكشف تخطيط الجانبين الضيقين للسقيفة عن أن النسبة الغالبة من السقائف كان يحده فى الجانبين الضيقين حائطان وتطور الشكل إلى عمل دخلة فى كل جانب أو فتحة باب تؤدى إلى حجرة، ونجد أن عدداً من الكنائس القبطية يتميز بوجود السقيفة أمام الواجهة الغربية ككنيسة العذراء (المعلقة) بمصر القديمة (القرن ١٠ م)

وتقوم على بائكة من ثلاثة عقود مدببة محمولة على أربعة أعمدة رخامية وعلى الجانبين حجرتان[٢٨٢]. وتكشف هذه الأمثلة عن شيوع هذا التشكيل المعمارى للعقود الثلاثية فى العمائر الفاطمية.

ومن الجدير بالذكرأن الكنائس الأرمينية توجد بها البائكة ثلاثية العقود والتى تتكون من ثلاثة عقود متساوية فى الاتساع والارتفاع بكنيسة سان سركيس فى تيكور (القرن ١٠ م) (شكل ٣٨) وكنيسة سان جورج بدير فاراجافانك (١٠٠٣ - ١٠٢٢ م) (شكل ١٦ - لوحة ٤٢) وكنيسة جايين (القرن ١٢ م) (شكل ٣٩) وكنيسة دوين (شكل ١٧) وكنيسة بتلينى (شكل ١٤)، وتتكون البائكة من ثلاثة عقود - أوسعها وأعلاها الأوسط - فى عدد من الكنائس الأرمينية ككنيسة فالارشابات (شكل ١٥) وكنيسة إيروروك (شكل ٤٠) وكنيسة القديس لوقا فى فوكيس (١٠٢٠ م) (شكل ٤١) وكنيسة دافنى (١٠٨٠ م) (شكل ٤٢)، كما أن عدداً من الكنائس الأرمينية تتقدمها سقائف تتكون من ثلاثة عقود ترتكز على عمودين وعلى جانبيها حجرتان بارزتان ككنيسة أودزون (شكل ١٢) التى أضيفت إليها السقيفة فى القرن الحادى عشر، وتعلو هذه السقيفة قباب، كما يتم الدخول إلى الحجرتين من السقيفة بعقدين، أو ثلاثة عقود؛ أوسعها الأوسط، وتعلوها قبة يكتنفها قبوان بكنيسة فالارشابات.

٧ - البائكة خماسية العقود:

تتقدم الواجهة الشمالية الغربية بمسجد الصالح طلائع (شكل ٤٣ - لوحة ٤٣) سقيفة تعتبر المثال الوحيد فى مساجد مصر، وواجهة هذه السقيفة عبارة عن بائكة تتكون من خمسة عقود منكسرة **(Keel Arch)** محمولة على أربعة أعمدة من الرخام يلاحظ ارتفاع قواعدها ويعلو تيجانها روابط خشبية تتصل بكتفى البناء البارز على جانبى السقيفة، ويوجد بكل قسم من قسمى الواجهة اللذين يكتنفان السقيفة حجرة بارزة بواجهتها دخلة ضحلة منفذ بالقطاع السفلى منها نافذة بها شباك، وصدر السقيفة تزخرفه دخلات معقودة بعقود منكسرة، وقد كان كل من مسجدى اللمطى

بالمنيا[٢٨٣] والعمرى بقوص[٢٨٤] – وهما من إنشاء الصالح طلائع الأرمنى – يتميز بوجود سقيفة تتقدم واجهته الشمالية الغربية وتتكون من خمسة عقود على أربعة أعمدة وعلى جانبيها حجرتان.

ويشابه واجهة مسجد الصالح طلائع واجهة تضم خمس دخلات[٢٨٥] عميقة متوجة بعقود منكسرة مجوفة بنيت من الآجر بالقسم الجنوبى من الواجهة الشرقية بدير الفاخورى[٢٨٦] (لوحة ٤٤)، وتشابه هاتين الواجهتين يعتبر من مظاهر انتشار عناصر التشكيل المعمارى للطراز الفاطمى فى كل من العمائر الإسلامية الفاطمية والمسيحية التى أنشئت فى هذا العصر.

ومن الجدير بالذكر أن هناك عدداً من الكنائس الأرمينية التى تتقدمها سقيفة فى الغرب وعلى جانبيها حجرتان، أو تقع فى ثلاث جهات وتتكون من خمسة عقود فى كل جانب، وتتميز كنيسة إيروروك بالسقيفة التى تقع فى الشمال وتتكون من خمسة عقود وعلى جانبيها حجرتان؛ منها حجرة مشتركة مع السقيفة الغربية والأخرى متصلة بالحجرة الشمالية للهيكل، كما نجد خمسة عقود؛ أوسعها الأوسط بكنيسة مارماشين ويلاحظ أن هذه السقائف والحجرات التى تكتنفها تشبه السقيفة التى تتقدم مسجد الصالح طلائع، ونجد بعض السقائف تتكون من ستة عقود فى الشمال والجنوب ككنيسة دوين وكنيسة أودزون (لوحة ٤٥)، أو من سبعة عقود بكنيسة بتلينى وكنيسة مارماشين (لوحة ٤٦) وكنيسة دوين (لوحة ٤٧) ونجد أن أوسع وأعلى هذه العقود هو العقد الأوسط.

نتائج البحث:

تعد الوحدة المعمارية المتمثلة فى إيوان تكتنفه حجرتان، واجهة كل منهما معقودة أو تتقدمها سقيفة ذات ثلاثة عقود، الأساس الذى قامت عليه بعض العمائر الفاطمية؛ مما يشكل تخطيطاً ثلاثياً تتقدمه واجهة ثلاثية العقود مطلة على الصحن، وقد جاء هذا

التخطيط إلى مصر من العراق فى العصر الطولونى، حيث انتشر بالدور الطولونية والفاطمية فى الفسطاط.

انتقل التخطيط المعمارى الثلاثى من العراق إلى كل من إيران وأرمينية وكريت وصقلية والأندلس والشام، ثم انتقل إلى مصر منذ عصر الطولونيين وانتشر فى العمارة الإسلامية والقبطية فى العصر الفاطمى. وانتقل هذا التخطيط المعمارى إلى أرمينية عندما بنى العراقيون مدنًا كان من أهمها مدينة الرها، كما انتقل بواسطة المسلمين الذين استوطنوا هناك وشمل ما انتقل إلى أرمينية تأثيرات شامية سورية نتيجة إعادة بناء بعض المدن الأرمينية فى العصر الأموى كمدينة دوين، ومن التأثيرات السورية المهمة التى تأثرت بها الكنائس فى أرمينية: القباب المحمولة على مثلثات كروية.

كما انتقلت إلى أرمينية تأثيرات عباسية عندما انتقل إليها جمع من العرب حتى حلوا محل الأرمن فى الأرض والدور على السواء واستخدام الكثير من الأرمن فى الجيش العباسى، ومن التأثيرات العراقية التى تأثرت بها العمائر المسيحية الأرمينية: الواجهة ثلاثية العقود، والتى ظهرت بكثرة فى العمائر الفاطمية فى مصر، ومن هذه العناصر أيضًا: السقيفة التى تقوم على صف من الأعمدة تتوجها عقود.

كانت فكرة التقسيم الثلاثى من بين المفردات المعمارية التى وظفت فى كل منشأة حسب ظروف استخدامها وأسلوب ومواد إنشائها، وهو استخدام يؤكد شيوع هذا التقسيم فى العصر الفاطمى مثلما كان فى العصر العباسى والعصر الطولونى ولكن بصياغات مختلفة ومن أنماط مختلفة فى العمارة، أما فكرة التقسيم الثلاثى – سواء كان تنفيذها فى هيئة حنايا بالواجهة، أو فى هيئة بائكة ثلاثية العقود، بحيث تبدو فتحة العقد الأوسط أوسع من الجانبين وأعلى منهما – فكرة معمارية يلاحظ تكرارها فى العمارة الفاطمية.

وأوضحت الدراسة انتشار العناصر المعمارية الفاطمية الإسلامية فى إنشاء العمارة الإسلامية والمسيحية فى مصر فى العصر الفاطمى، ومن هذه العناصر: العقود الفاطمية والقباب الضحلة المحمولة على مثلثات كروية، واستخدمت المثلثات الكروية

نفسها كعنصر حامل للقباب، سواء كانت ضحلة كما فى أبواب القاهرة والجامع الأقمر أو قباب نصف كروية عادية كما فى الدير الأبيض وجبانة أسوان والحنايا الركنية والمقرنصات - كعناصر إنشائية فى تحويل المسقط المربع للقبة إلى مسقط مستدير والأقبية الطولية والمتقاطعة والبائكات ثلاثية أو خماسية العقود.

وأبرزت الدراسة أن كثيراً من هذه العناصر ظهر أيضاً فى العمائر الأرمينية التى ترجع إلى فترة مقاربة زمنياً لوجودها فى العمارة الفاطمية بمصر كالمثلثات الكروية والأقبية المتقاطعة والواجهات على هيئة بائكة ثلاثية أو خماسية متشابهة فى كل من العمارة الأرمينية والفاطمية الإسلامية والمسيحية، كما أن شيوعها فى العمارة الإسلامية الفاطمية فى العصر الفاطمى يعتبر من مفردات الطراز الفاطمى التى انتشرت فى كل عمائر هذا العصر، وهو ما يعنى أن الطراز الفاطمى ساد فى العمائر الإسلامية والمسيحية فى مصر على حد سواء؛ مما يبرز أهمية معرفة ملامح الطراز الفاطمى بصورة أكثر تكاملاً بدراسة العمائر المسيحية فى مصر.

وكشفت الدراسة أيضاً عن المسار الجغرافى لبعض العناصر التى تأثرت بها العمارة الفاطمية كالمثلثات الكروية التى ظهرت فى الشام وتأثرت بها أرمينية ومصر، وكذلك الواجهة ثلاثية العقود التى تتقدم تخطيطاً ثلاثياً، فهو ظهر فى العراق، ثم ظهر فى مصر، كما انتقل أيضًا إلى أرمينية، ثم ظهر فى العمارة الفاطمية بصورة واضحة متأثرة بالمنازل الطولونية.

كذلك يلاحظ أن بعض العناصر المعمارية إسلامية بحتة، كالمقرنصات الإنشائية التى تحول المسقط المربع إلى مسقط مستدير تقوم عليه قبة، وقد استخدم هذا العنصر فى كل من العمائر الإسلامية والمسيحية فى العصر الفاطمى فى مصر فى إطار شيوع استخدام مفردات الإنشاء فى كل نوعيات العمائر بغض النظر عن الإطار الدينى.

هوامش

(١) ألقى هذا البحث بالندوة التى نظمها المجلس الأعلى للثقافة (لجنة الآثار) بعنوان "آثار مصر القبطية" فى الفترة من ١١ إلى ١٢ مايو ٢٠٠٤.

(٢) المقريزى، تقى الدين أبو العباس أحمد بن على، ت ٨٤٥ هـ. / ١٤٤٢ م (١٩٩٨). المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، تحقيق محمد زينهم ومديحة الشرقاوى، مكتبة مدبولى – القاهرة، ج. ١، ص. ص. ٢١٤ – ٢٧٠. شافعى، فريد (١٩٩٤). العمارة العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة، ص. ٤٦١، ش. ٢٨٩. عثمان، محمد عبد الستار (٢٠٠٣). دراسات أثرية فى العمارة العباسية والفاطمية، كلية الآداب بسوهاج، ص. ص. ٢٨٦ – ٣٠١.

(٣) فكرى، أحمد (١٩٦٥). مساجد القاهرة ومدارسها، ج. ١ العصر الفاطمى، دار المعارف – القاهرة، ص. ص. ٨٩ – ٩٤، ش. ١١.

(٤) المقريزى، الخطط، ج. ٢، ص. ٢٩٠. الجبرتى، عبد الرحمن بن حسن، ت. ١٢٤١ هـ. / ١٨٢٥ م (١٢٩٧ هـ. / ١٨٨٠ م)، عجائب الآثار فى التراجم والأخبار، بولاق، ج. ٤، ص. ٣١٨. فكرى، أحمد مساجد القاهرة ومدارسها، ج. ١، ص. ص. ٩٥ – ١٠٢.

(٥) الشيبانى، محمد بن محمد بن عبد الواحد، ت. ٦٣٠ هـ. / ١٢٣٣ م (١٩٩٥). الكامل فى التاريخ، تحقيق أبى الفداء عبد الله القاضى، دار الكتب العلمية بيروت، ج. ٩، ص. ص. ٢٦١ – ٢٥٥. الذهبى، أبو عبد الله محمد بن عثمان بن قايماز، ٦٧٣ – ٧٤٨ هـ. / ١٢٧٤ – ١٣٤٧ م (١٩٤٨)، سير أعلام النبلاء، تحقيق شعيب الأرناؤوطى ومحمد نعيم العرقسوسى، مؤسسة الرسالة – بيروت، ج. ١٥، ص. ٢٠٠. ابن خلكان، شمس الدين أبو العباس أحمد بن محمد البرمكى الإربيلى، ٦٠٨ – ٦٨١ هـ. / ١٢١١ – ١٢٨٢ م (١٩٧٧)، وفيات الأعيان وأنباء الزمان، ٨ أجزاء، نشر إحسان عباس، بيروت، ج. ٣، ص. ٢٣٥. ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل بن عمر القرشى، ت. ٧٧٤ هـ. / ١٣٧٢ م. البداية والنهاية، ١٤ جزء، مكتبة المعارف – بيروت، ج. ١٢، ص. ص. ٢٠١ – ٢٠٣. ابن تغرى بردى، جمال الدين أبو المحاسن يوسف، (٨١٣ – ٨٧٤ هـ. / ١٤١٠ – ١٤٦٩ م)، النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة، ج. ٣، مطبعة دار الكتب – القاهرة، ج. ٥، ص. ٢٢٢ – ٢٤٧ – ٢٣٩ – ٢٨١ – ٣١١.

(٦) المقريزى، الخطط، ج. ٢، ص. ص. ٤٤٦ – ٤٤٨. فكرى، أحمد. مساجد القاهرة ومدارسها، ج. ١، ص. ص. ١٠٣ – ١٠٩.

(٧) المقريزى. الخطط، ج. ٢، ص. ص. ٢٩٣. السخاوى، شمس الدين محمد بن عبد الرحمن، ت. ٩٠٢ هـ./ ١٤٩٧م (١٩٣٥ – ١٩٥٣). الضوء اللامع فى أعيان القرن التاسع، مكتبة القدسى – القاهـرة، ج. ٧، ص. ص. ١١٨ – ٤٧٤. فكرى، أحمد. مساجد القاهرة ومدارسها، ج. ١، ص. ص. ١١٠ – ١٢١.

(٨) انظر ابن المقفع، ساويرس، ٣٨٦ – ٤١١ هـ. / ٩٩٦ – ١٠٢١م (١٩٤٨ – ١٩٥٩). وكان معاصراً للحاكم وأسقف الأشمونين، تاريخ بطاركة الكنيسة المصرية، ترجمة ونشر وتحقيق عزيز سوريال عطية، القاهرة. المجلد الأول، ج. ١، ص. ١٠٩. حسن، حسن إبراهيم (١٩٢٦). تاريخ عمرو بن العاص، الطبعة الثانية، مطبعة المعارف – القاهرة، ص. ٦. لوبون، جوستاف (١٩٤٨). حضارة العرب، ترجمة عادل زعيتر، الطبعة الثانية، مطبعة دار إحياء الكتب العربية – القاهرة، ص. ٢٦٤. كاشف، سيدة إسماعيل (١٩٧٠). مصر فى فجر الإسلام، الطبعة الثانية، دار النهضة العربية – القاهرة، ص. ٣٧. شكرى، منير (١٩٦٢). أديرة وادى النطرون، مطبعة النهضة – الإسكندرية، ص. ص. ١٨٢ – ١٨٣. ماجد، عبد المنعم (١٩٨٧). تاريخ الحضارة الإسلامية فى العصور الوسطى، الطبعة الرابعة، مكتبة المصرية – القاهرة، ص. ٢٥٧.

(٩) ابن المقفع، تاريخ البطاركة، مجلد ١، ج. ٢، ص. ٢٧. ابن العميد، الشيخ المكين جرجس بن العميد بن إلياس ت ٦٢٢ هـ. / ١٢٧٢م (١٦٢٥)، تاريخ المسلمين، طبعة ليدن، ص. ٥٠. القلقشندى، شهاب الدين أبو العباس أحمد بن على، ت. ٨٢١ هـ. / ١٤١٨م (١٩١٩ – ١٩٢٢). صبح الأعشى فى صناعة الإنشا، القاهرة، ج. ٥، ص. ٣١٤. متى المسكين. الرهبنة القبطية، ص. ٤٣١.

Grossmann, P. Church Architecture in Egypt, The Coptic Encyclopedia, vol. 2, p. 552. Meinardus, O. (2002). Christian Egypt, Coptic Art and Monuments Through Two Millennia, The American Univ. in Cairo press, p. 11 .

(١٠) تم بناء كنائس بحلوان وكنيسة مار جرجس وأبى قير بقصر الشمع وكنيسة أبى مينا وأبى حنس والقديس يوحنا بمصر القديمة وتجديد كنيسة مار مرقس بالإسكندرية، ابن بطريق، وسعيد، ت. ٣٢٨ هـ. / ٩٣٩ م (١٩٠٩). التاريخ المجموع على التحقيق والتصديق، بيروت، القسم الثانى، ص. ٤١. الكندى، أبو عمر محمد بن يوسف، ت. ٣٥٠ هـ. / ٩٦١م (١٩١٨). الولاة والقضاة، بيروت، ص. ص. ٧٣ – ٧٤ – ٧٧ – ٧٨. أبو المكارم، سعد الله جرجس بن مسعود، ألفه عام ٥٦٨ هـ. / ١١٧٢م (١٨٩٥). الكنائس والأديرة، التاريخ المعروف بتاريخ الشيخ أبى صالح الأرمنى، نشر بتلر وإيفيتس، عن النسخة المحفوظة بالمكتبة الأهلية بباريس، أوكسفورد، ص. ص. ٣١ – ٤٢، القلقشندى، صبح الأعشى. ج. ٥، ص. ٣١٥. السيوطى، الحافظ جلال الدين عبد الرحمن بن أبى بكر، ت. ٩١١ هـ. / ١٥٠٥م (١٩٠٩). حسن المحاضرة والقاهرة، القاهرة، ج. ٢، ص. ٥.

(١١) الكندى. الولاة والقضاة، ص. ص. ١١٦ – ١١٧. ميتز، آدم (١٩٤٧). الحضارة الإسلامية فى القرن الرابع الهجرى، ترجمة محمد عبد الهادى أبو ريدة، القاهرة، ص. ٨٧. العدوى، إبراهيم (١٩٧٦). مصر الإسلامية، مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة، ص. ٤٨.

(١٢) ابن بطريق. التاريخ المجموع، ج. ٢، ص. ص. ٥٨ – ٥٩. أبو المكارم. أخبار نواحى مصر وإقطاعها، ص. ٦٧. الكندى، الولاة والقضاة، ص. ص. ١١٦ – ١١٧ – ١٢٣. ابن المقفع. تاريخ البطاركة، مجلد ١ ج. ١، ص. ص. ٤ – ١١ – ١٢ – ١١٧، ابن العميد. تاريخ المسلمين، ص. ٥٠.

(١٣) ابن المقفع. تاريخ البطاركة، مجلد ١، ج. ٢، ص. ٢٧.

(١٤) البلوى، أبو محمد عبد الله بن محمد بن عمير، ت. بعد عام ٣٣٠ هـ. / ١٩٤١م (١٩٣٩ م). سيرة ابن طولون، نشر كرد على، دمشق، ص. ص. ١١٨ – ١٩٩. الشابشتى، أبو الحسن على بن محمد، ت. ٩٩٨/٣٨٨ م (١٩٦٦). كتاب الديارات، تحقيق كوركيس عواد، بغداد، ص. ٢٨٤. ابن تغرى بردى، النجوم الزاهرة، ج. ٣، ص. ١٨ . صموئيل. الأنبا (٢٠٠٢). دليل الكنائس والأديرة فى مصر، القاهرة ص. ٢٢ – ٢٣.

(١٥) ابن المقفع. تاريخ البطاركة، ص. ٧٧. كاشف، سيدة (١٩٥٠). مصر فى عهد الإخشيديين، القاهرة، ص. ٢٩٠.

Meinardus, O. Christian Egypt, pp. 97-99.

(١٦) ابن خلكان. وفيات الأعيان، ج. ١، ص. ص. ٣٧٥ – ٣٨٠. المقريزى، تقى الدين أبو العباس أحمد بن على، ت. ٨٤٥ هـ. / ١٤٤٢م (١٩٩٦). اتعاظ الحنفا بأخبار الأئمة الفاطميين الخلفا، القاهرة. السخاوى، شمس الدين محمد بن عبد الرحمن، ت. ٩٠٢ هـ. / ١٤٩٧م (١٩٣٥ – ١٩٥٣)، الضوء اللامع فى أعيان القرن التاسع، مكتبة القدسى – القاهرة، سرور، محمد جمال الدين (١٩٦٦). الدولة الفاطمية فى مصر: سياستها الداخلية ومظاهر الحضارة فى عهدها، دار الفكرى العربى – القاهرة. ماجد، عبد المنعم (١٩٨٥). ظهور خلافة الفاطميين وسقوطها فى مصر، القاهرة. (١٩٨٥). نظم الفاطميين ورسومهم فى مصر، جزءان، مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة. جمال الدين، عبد الله محمد (١٩٩١). الدولة الفاطمية، دار الثقافة – القاهرة. سيد، أيمن فؤاد ١٩٩٢٠ . الدولة الفاطمية فى مصر تفسير جديد، الدار المصرية اللبانية – القاهرة. حسن، حسن إبراهيم (١٩٩٣). تاريخ الدولة الفاطمية، مكتبة النهضة المصرية – القاهرة.

(١٧) Stern, S. M. (1983). Studies in Early Ismailism, Jerusalem, pp. 85-95. Goïten, S. D. (1967-1988). A Mediterranean Society Berkeley, vol 1, p. 31. Lev, Yacov. (1991). State and Society in Fatimid Egypt, Leiden, pp. 194-196.

(١٨) Atiya, A.S. Kibt, Encyclopaedia of Islam, 2nd edition, V, pp. 90-6.

(١٩) كانت كتابات أبو المكارم فرصة ذهبية لفئة من المستشرقين خاصة ما كان يشير إلى قبطى أو مسيحى ارتبط اسمه ببناء للمسلمين فى مصر

Butler, A. (1884). The Ancient Coptic Churches of Egypt, London. Lane Poole, St. (1886). The Art of the Saracens in Egypt, London, (1925). A History of Egypt in The Middle Ages, 4th ed., London.

انظر فريد شافعى. العمارة العربية، ص. ٣٠٠.

(٢٠) أبو المكارم. الكنائس والأديرة، ص. ٣١ – ٣٥ – ٣٨. ابن المقـفع. تاريخ البطاركـة، ج. ١، ص. ٩٢. ماجد. عبد المنعم. ظهور خلافة الفاطميين، ص. ص. ٢٩٠ – ٢٩٥ – ٢٩٦. ولم يكن ذلك قاصراً على العناصر المعمارية فقط بل امتد إلى الفنون الزخرفية الأخرى الخشبية الفاطمية ومنها حجاب الست بربارة بالمتحف القبطى وحجاب يوحنا المعمدان بكنيسة أبى سيفين وبكنيسة المعلـقة، شيحه، مصطفى. دراسات، ص. ١٣٦. حسن، زكى. فنون الإسلام، ص. ٢٤٢ ش ١٦٩. وعن الزخارف على الأحجبة انظر

Lamm, (1936-4946). Fatimid Woodwork, Its Style and Chronology, Bulletin de L'Institut d'Égypte, t. XVIII, pp. 59-61.

وتم تركيب أبواب فاطمية على الهيكل بكنيسة الأنبا بيشوى بدير بيشوى بوادى النطرون، وهناك باب خشبى عليه زخارف بالحفر يغلق على الهيكل الرئيسى بكنيسة العذراء بدير البراموس.

White, Ev. (1932). Monasteries of Wadi-n-Natrun, London, pls. LXVI - LXVIII A-B, Monneret de Villard (1928), Les Églises du Monastère des Syriens au Wadi en Natrun, Le Caire, pls. 20 - 21 - 23 - 27. Creswell, (1940). Early Muslim Architecture, II, Abbasids, Clarendon Press - Oxford, pp. 349-256. Meinardus, Christian Egypt, pp. 92-93-103.

وعلى المذبح الأوسط بكنيسة أبو سرجة بمصر القديمة "مقطع (حجاب) من الخشب"، أبو المكارم، الكنائس والأديرة، ص. ص. ٣١ – ٣٢. ويفتح الخورس على الصحن بكنيسة العذراء بالسريان بعقد كبير يغلق عليه باب خشبى مطعم بالعاج بالزخارف النباتية والهندسية يرجع إلى القرن (١٠ م)، صموئيل، الأنبا. دليل الكنائس والأديرة، ص. ص. ٢٢ – ٢٣.

Meinardus, O. Christian Egypt, pp. 97-99.

ويوجد بدير سانت كاترين بسيناء مسجد به كرسى ومنبر خشبى.

Shafei, F. (1956). Simple Calyx Ornament in Islamic Art, A Study in Arabesque, Cairo, pl. 55.

تم عمل مقطع وأنبل خشب ضرب خيط مطعم بالعاج بكنيسة العذراء بحارة زويلة، "وعمل الأسكنا (الهيكل) وعلى يسرة الداخل إلى الهيكل مقطع من الخشب وعلى الهيكل الأوسط باب بحشوات من العاج عليها طيور وحيوانات"، أبو المكارم. الكنائس والأديرة، ص. ١.

Meinardus, O. Christian Egypt, pp. 132, fig. 56.

وكان بكنيسة تادرس المشرقى بخط الفهادين من عهد الخليفة العاضد "أنبل من الخشب ضرب خيط صنعه أبو الفضل الطحان ومقطع خشب محكم الصنعة على الأسكنا (الهيكل) صنعه اسحق النجار وعلى المذبح مقطع خشب"، أبو المكارم. الكنائس والأديرة، ص. ١١.

أما الرسوم الجصية الفاطمية فتوجد بالكنيسة المعلقة وكنيسة أبى سرجة وكنيسة الأنبا شنودة وكنيسة أبى سيفين وكنيسة القديس سمعان بأسوان وكنيسة القديس أنطونيوس بالبحر الأحمر وكنيسة العذراء بحارة الروم وغيرها، شيحه، مصطفى، كنائس مصر القديمة، ص. ١٣٤ - ١٤٦. دراسات، ص. ص. ١٤٤ - ١٥٠.

Meinardus, O. The Mediaeval Wall - Paintings in the Coptic Churche of Old Cairo, Bulletin de la Société d'Archéologie Copte, t. XXIII, pp. 119-141. Meinardus, O. Christian Egypt, p. 127.

وتوجد رسوم جدارية فى دير الشهداء بإسنا ودير الفاخورى بأصفون وكنائس دير الصليب والملاك ميخائيل ودير المجمع بنقاده ويوجد رسم على عمود بكنيسة المعلقة يمثل قديساً يقبض بيده على فرع نباتى وحول رأسه هالة وله وجه مستدير، ويشبه هذا الرسم شبيها فى رسوم حمام أبى السعود وعلى الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى وفى رسوم الكابللا بلاتينا فى بلرمو بصقلية، حيث الوجه المستدير والثياب ذات الزخارف الهندسية على شكل دوائر متصلة، وهناك نماذج رائعة للرسوم بالفرسكو ذات السحنة الفاطمية بكنيسة دير أبى مقار بوادى النطرون وبدير القلمون بالفيوم. وتبدو رسوم الفرسكو بالأسلوب التخطيطى فى المدرسة الفاطمية، فالوجوه أقرب إلى الشكل المستدير والملامح محددة والعيون لوزية والأنف مدبب والشارب قصير يتدلى حتى يكاد يمس اللحية الصغيرة، ومما هو جدير بالذكر أن جدران كنيسة العذراء بدير السريان بوادى النطرون قد زخرفت بحنيات مجوفة على نظام المحاريب الإسلامية ويتميز الجدار الشرقى بوجود محراب كبير فى وسطه تكتنفه حنيتان صغيرتان وهذه الحنايا تشبه محاريب المساجد. شيحه، مصطفى. دراسات العمارة والفنون القبطية، ص. ص. ٢٧٣ - ٢٧٦.

Monneret de Villard. Wadi en Natrun, figs. 1-4-5-18-19. Belzoni, Narrative of the Operations and Recent Discoveries in Egypt and Nubia, p. 433. Meinardus, O. Christian Egypt, pls. 18-19-20.

(٢١) ابن المقفع. تاريخ البطاركة، ج. ٢، ص. ١٨٥.

Atiya, A.S. (1968). A History of Eastern Christianity, London, p. 87.

(٢٢) ابن القفع. البطاركة، ج. ٢، ص. ١٠٠. ويجمع العلماء على أن السريانية جاءت نسبة إلى سوريا لأن دولة الآشوريين كانت سائدة على جميع بلاد ما بين النهرين وسوريا، وتنسب الكنيسة السريانية الأرثوذكسية إلى بطرس الرسول فى أنطاكية فى القرن الميلادى الأول والتى تبنت عقيدة الطبيعة الواحدة فى المسيح منذ رفضها لمجمع خلقدونية المسكوني الرابع (٤٥١ م) الذى شرع عقيدة الطبيعتين فى المسيح كعقيدة رسمية للإمبراطورية الرومانية دعاها منافسوها باليعقوبية نسبة إلى المطران يعقوب البرادعى (ت ٥٧٨م). الدبس، يوسف (١٨٩٣). تاريخ سوريا، ج. ١، مج. ١، بيروت، ص. ص. ٢-٣. عفيف بهنسى، الشام والحضارة، وزارة الثقافة - دمشق، ص. ١٧. ساكا، إسحق (١٩٨٥). كنيستى السريانية، الطبعة الأولى، مطابع ألف باء - دمشق، ج. ١، ص. ٢٥٠. عطية، جورج (١٩٨٦). الأثر

السرياني في الحياة الفكرية والعلمية في بلاد الشام، الندوة الأولى من أعمال المؤتمر الدولي الرابع لتاريخ بلاد الشام، عمان، ص. ١٤٠.

(٢٣) ابن القفع. تاريخ البطاركة، ج. ٢، ص. ص. ٨٨ – ٩٨ – ١٠٠. الكندي. الولاة والقضاة، ص. ١٣٢.

(٢٤) Meinardus, O. Christian Egypt, pp. 109-110. fig. 50.

(٢٥) أبو المكارم، أخبار، ص. ٢٩.

(٢٦) كان يهودياً من بغداد تحول إلى الإسلام. ابن الظافر، جمال الدين على (١٩٧٢). أخبار الدول، القاهرة، ص. ٣٨.

Lev, Yacov (1981). The Fatimid Vizier Ya'qub b. Killis and Beginning of the Fatimid Administration in Egypt, *Der Islam* 58, pp. 237 49.

(٢٧) عندما استبعده العزيز بالله وقبض عليه في عام ٣٧٣ هـ. (٩٨٤م) توقفت أعمال الإدارة تقريباً؛ لذا أعاده إلى موقعة حتى وفاته عام ٣٨٠ هـ. / ٩٩١ م. ابن الظافر. أخبار الدول، ص. ص. ٣٨ – ٤٠. ابن خلكان. وفيات الأعيان، ج. ٣، ص. ٣٣، ج. ٧، ص. ٢٧ – ٣٥. ابن الأثير. الكامل، ج. ٦، ص. ٧٧.

Fischel. W. J. (1968). Jews in the Economic and Political Life of Mediaeval Islam, London, p. 89.

(٢٨) وهو ما جعله يرفع أخويها إلى أرقى المناصب الكنسية، فعين أريستس مطرانًا على بيت المقدس وعين أرسانيوس مطرانًا على القاهرة وأصبح بطريركا بعد ذلك. الأنطاكي. تاريخ، ص. ١٦٤.

Atiya. A History, p. 88. Canard, M. Al-Azîz Billâh, *Encyclopaedie of Islam*, 2nd Edition, I, p. 823. Daftary, F. (1992). The Ismâ'îlîs, their History and Doctrines, Cambridge. p. 185.

(٢٩) أبو المكارم. الكنائس والأديرة، ص. ص. ٤٧ – ٢٠١. ابن الأثير. الكامل. ج. ٩، ص. ١١٧.

Sten, S. M. (1964). Fatimid Decrees, London, pp. 15 - 22. Assaad, S. A. (1974). The Reign of al-Hakim bi Amr Allah (966 - 1021), Beirut, p. 41.

(٣٠) سرور، محمد جمال الدين (١٩٦٠). مصر في عصر الدولة الفاطمية، القاهرة، ص. ٥٥.

(٣١) ابن الظافر. أخبار الدول، ص. ص. ٤٠– ٤١. ابن الأثير. الكامل، ج. ٩، ص. ١١٧. المقريزي. اتعاظ الحنفا، ج. ١، ص. ٢٩٧.

(٣٢) Atiya. A. History, p. 88. Canard, Al-Azîz Bi'llâh. p. 823.

(٣٣) صموئيل، الأنبا، دليل الكنائس والأديرة، ص. ص. ٩٦ – ٩٧، شكل ٩٥.

(٣٤) أبو المكارم. أخبار، ص. ٣٥.

(٣٥) فى عـام ٣٩٥ هـ. / ١٠٠٤ م فرض ثوباً مميزاً على المسيحيين. الأنطاكى، تاريخ، ص. ٢٤٠. ابن حمـاد، أبو عبد الله محمد بن على (١٩٨١). أخبار ملوك بنى عبيد وسيرتهم، تحقيق ودراسة التهامى نقـره وعبد الحليم عويس، القاهرة، ص. ٩٩.

Canard. B. M. (1936). Arabes et Bulgares au début du X^{ème} siècle, *Byzantion*, pp. 218-222.

(٣٦) ابن المقفع. تاريخ البطاركة، مجلد ٢، ص. ص. ١٣٥ – ١٣٦.

(٣٧) Atiya. A. History, pp. 89 - 90, Kibt, *Encyclopaedia of Islam*, 2nd Edition, V, p. 91.

(٣٨) الأنطاكى. تاريخ، ص. ١٩٧. ابن الظافر، أخبار الدول، ص. ٥٥. ابن الأثير. الكامل، ج. ٩، ص. ص. ٢٠٨ – ٢٠٩. ابن خلكان. وفيات الأعيان، ج. ٥، ص. ص. ٢٩٣ – ٢٩٤.

(٣٩) ابن الظافر. أخبار الدول، ص. ٣٩٣. ابن الأثير. الكامل، ج. ٩، ص. ١٢٢.

(٤٠) الأنطاكى. تاريخ، ص. ص. ١٨٩ – ١٩٩.

(٤١) الأنطاكى. تاريخ، ص. ١٩٦. أبو المكارم. الكنائس والأديرة، ص. ١٢٨.

(٤٢) ابن الظافر. أخبار الدول. ص. ٦١.

(٤٣) أورد أبو المكارم نسخة السجل الحاكمى بتجديد عمارة الكنائس والأديرة التى كان قد أمر بهدمها الحاكم، أبو المكارم. الكنائس والأديرة، ج. ١، ص. ص. ٦٢ – ٦٣. وانظر الأنطاكى. تاريخ، ص. ٣٣٢.

(٤٤) أبو المكارم. أخبار، ص. ص. ٥١ – ٣٥. ابن المقفع. تاريخ البطاركة، ج. ٢، ص. ص. ١٣٥ – ١٣٦. شيحه، مصطفى. دراسات، ص. ٤٨.

(٤٥) ماهر، سعاد (١٩٧٧). مدينة أسوان وآثارها فى العصر الإسلامى، القاهرة، ص. ١٤.

(٤٦) كانت لدى المسيحيين واليهود الحرية الكاملة للاحتفال بأعيادهم، شارك المسلمون فى هذه الاحتفالات كما شاركت الدولة رسمياً أيضاً، واستخدمت الحكومة بعض المهرجات المسيحية كمناسبة لتوزيع الملابس والمال بين الناس، فقد ضربت الدنانير الخاصة بمناسبة خميس العهد وتم توزيعها على موظفى الحكومة. الأنطاكى، تاريخ، ص. ١٩٦. وانظر المقريزى. المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، ج. ٢، ص. ص. ٣٦٠ – ٣٦١.

Lev, Yaacov (1991). State and Society in Fatimid Egypt, Leiden, p. 193.

(٤٧) Tritton. S. (1930). The Caliphs and Their Non-Muslim Subject, Oxford, p. 55.

(٤٨) ابن المقفع. تاريخ البطاركة، ج. ١، ص. ١٣٧.

(٤٩) ابن تغرى بردى. النجوم، ج. ٥، ص. ١ وما بعدها. ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد بن خلدون الحضرمى – ت. ٨٠٨ هـ. / ١٤٠٦ م (١٩٨٤)، مقدمة ابن خلدون، دار القلم – بيروت، ج. ٤، ص. ٦٢. ابن إياس، أبو البركات محمد بن أحمد – ت. ٩٣٠ هـ. / ١٥٢٣ م (١٨٩٤). بدائع الزهور فى وقائع

الدهور، بولاق، ج. ١، ص. ٢١٥. ابن الأثير. الكامل، ج. ٩، ص. ١٥٤. الذهبي. العبر فى أخبار من عبر، ج. ٣، ص. ٣٢١. السيوطى، الحافظ جلال الدين عبد الرحمن بن أبى بكر، ت ٩١١ هـ. / ١٥٠٥م (١٩٠٩). حسن المحاضرة فى أخبار مصر والقاهرة، القاهرة، ج. ٢، ص. ١١٦. الدمشقى، عبد الحى بن أحمد العكرى - ١٠٣٢ - ١٠٨٩ هـ. / ١٦٢٣ - ١٦٧٨م. شذرات الذهب في أخبار من ذهـب، دار الكتب العلمية - بيروت ج. ٣، ص. ٣٨٢. ماجد، عبد المنعم (١٩٦١). الإمام المستنصر بالله الفاطمى، مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة.

Fischel. Jews in the Economic and Political Life of Mediaeval Islam, pp. 68-87-89.

(٥٠) Atiya A., History, p. 88.

(٥١) Bosworth, C.E. (1979). The Protected Peoples, Christians and Jews, in Medieval Egypt and Syria, *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester*, 62, pp. 25-6.

(٥٢) كان أمير الجيوش بدر الجمالى أرمنى الجنس اشتراه جمال الدولة بن عمار وتربى عنده، وأنابه المستنصر عكا، ثم طلب منه القدوم إلى القاهرة بعد أن وقعت المجاعة؛ ولكبح جمال المتمردين، وقد بنى جامع العطارين بالإسكندرية، ذلك أن ولده تواطأ مع جماعة على قتله لينفرد بالملك وتحصن بالإسكندرية، فسار إليه أبوه وحاصر المدينة شهراً حتى طلب أهلها الأمان وفتحوا له الباب فدخلها وأخذ ابنه أسيراً ثم بنى هذا الجامع، ومن أعماله ما سمى بالحبس الجيوشي حيث أوقف ضياعاً وقرى بالمنطقة التى سمى ساحلها باسم بقطر بالقرب من قوص كثيرة، وبنى مسجد الجيوشى ومسجداً فى كل من إسنا وأسوان، وانفرد بالأمر إلى أن مات فى خلافة المستنصر سنة ٤٨٧ هـ. / ١٠٩٤ م وخلف أموالاً كثيرة وقام ابنه الأفضل شاهنشاه بتدبير ملكه حتى وفاة المستنصر، واستمر بعد أن تولى ابنه أحمد من بعده وهو الملقب بالمستعلى بالله، انظر ابن الجوزى، الإمام أبى الفرج عبد الرحمن بن على ابن محمد بن على، ت. ٥٩٧ هـ. / ١٢٢١م (١٣٥٨ هـ. / ١٩٣٩م). المنتظم فى تاريخ الملوك والأمم، ٦ أجزاء، الطبعة الأولى، دار صادر - بيروت، ج. ٩، ص. ١٦. الحموى، أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله، ت. ٦٢٦ هـ. / ١٢٢٩م. معجم البلدان، ٥ أجزاء، دار الفكر - بيروت، ج. ٤، ص. ص. ٣٨٣ - ١٤٤. ابن الأثير. الكامل، ج. ١٠، ص. ٢٣٥. ابن خلكان. وفيات الأعيان، ج. ١، ص. ٢٢٢، ج. ٢، ص. ٤٤٨ - ٤٤٩، ج. ٣، ص. ٢٣٥، ج. ٥، ص. ٢٣٠. الذهبى. العبر فى خبر من غبر، ج. ٣، ص. ٣٢٢. ابن كثير. البداية والنهاية، ج. ١٢، ص. ص. ١٤٧ - ١٤٨. ابن تغرى بردى، النجوم، ج. ٥، ص. ص. ١١٩ - ١٢٠ - ١٣٩ - ١٤١. ابن أبى جرادة كمال الدين عمر بن أحمد (١٩٨٨). بغية الطلب فى أخبار حلب، دار الفكر، بيروت، الطبعة الأولى، تحقيق سهيل ذكار، ج. ٤، ص. ١٨١٥. ابن حماد. أخبار ملوك بنى عبيد، ص. ١٠٥ دائرة المعارف الإسلامية، بدر الجمالى.

El Hawary, H. (1935). Trois minarets fatimides à la frontière nubienne, (B. I. E.), XVII, pp. 141-145, pls. III, V. Creswell, (1960). Muslim Architecture of Egypt, II, Clarendon Press, Oxford, pl. IIIa. Becker, C. H. Badrislam Ans., v. p. 330.

(٥٣) الذهبى، أبو عبد الله محمد بن عثمان بن قايماز (١٩٨٣). سير أعلام النبلاء، ج. ١٥، ص. ١٩٥ – ٣١٧. ابن تغرى بردى، النجوم الزاهرة، ج. ٥، ص. ١٢٠.

(٥٤) القلقشندى، أحمد بن عبد الله (١٩٨٥). مآثر الإنافة فى معالم الخلافة، ٥ أجزاء، الطبعة الثانية، تحقيق عبد أحمد فراج، مطبعة حكومة الكويت – الكويت، ج. ٢، ص. ٤.

(٥٥) الشيبانى. الكامل فى التاريخ، ج. ٨، ص. ص. ٤٠١ – ٤٩٦، ابن تغرى بردى. النجوم، ج. ٥، ص. ص. ٤–١٣–١٥–٢٢–٧٩–٨٠–٨٥–١٠١–١١١–١١٦. وانظر ابن الظافر. أخبار الدول، ص. ص. ٨٠ – ٨١. ابن خلكان. وفيات الأعيان، ج. ٢، ص. ص. ٤٤٨ – ٤٥٠.

(٥٦) ابن خلـــكان. وفيات الأعيان، ص. ٢٩٥. الشيبانى. الكامل، ج. ٩، ص. ١٩ ابن تغرى بردى. النجوم، ج. ٥، ص. ١٢٨.

(٥٧) أبو المكارم. الكنائس والأديرة، ص. ١٢.

(٥٨) كان بهذه الحارة من النصارى ما يناهــز خمــسة آلاف فارس، أبو المكارم. الكنائس والأديرة، ص. ص. ١٣ – ١٤.

(٥٩) أبو المكارم. أخبار، ص. ٥٠ – ٥١. المقريزى. المواعظ والاعتبار، ج. ٢، ص. ٩٩. عثــمان، محــمد عبد الستار. دراسات أثرية، ص. ص. ٢٣٢ – ٢٣٤.

Creswell. Muslim Architecture of Egypt, vol. 1, pp. 165-166. Mayer, (1956). Islamic Architects and their Works, Geneva, p. 133.

(٦٠) أبو المكارم. الكنائس والأديرة، ص. ١٦.

(٦١) أبو المكارم. أخبار، ص. ٤٨.

(٦٢) أبو المكارم. الكنائس والأديرة، ص. ص. ٦ – ٧. القلقشندى. صبح الأعشى، ج. ٥، ص. ٣١٥.

Vansleb, (1689). Nouvelle relation d'un voyage fait en Égypte, Paris, p. 123.

(٦٣) أبو المكارم. الكنائس والأديرة، ص. ١٧.

(٦٤) أبو المكارم. أخبار، ص. ٤٢.

(٦٥) أبو المكارم. الكنائس والأديرة، ص. ص. ٢٦ – ٣٣.

(٦٦) شيحه، مصطفى. دراسات، ص. ص. ٢١٧ – ٢١٨، ش. ٤٢ – ٤٤. وكان بدر الجمالى قد أوقف ضياعاً وقرى بالمنطقة التى يسمى ساحلها باسم بقطر بالقرب من قوص فيما سمى بالحبس الجيوشى، الحموى. معجم البلدان، ج. ٤، ص. ص. ٣٨٣ – ١٤٤.

(٦٧) أبو المكارم. أخبار، ص. ٦١.

(٦٨) أبو المكارم. أخبار، ص. ص. ٥ – ٢٩ – ١٨٢ – ١٨٣ – ١٩٤ – ١٩٥.

(٦٩) أبو المكارم. الكنائس والأديرة، ص. ٤٤. شيحه، مصطفى. دراسات، ص. ٥٠.

(٧٠) أبو المكارم. الكنائس والأديرة، ص. ص. ٤ – ٣٧ – ٣٨.

(٧١) أبو المكارم. الكنائس والأديرة، ص. ٣.

(٧٢) أبو المكارم. الكنائس والأديرة، ص. ٨.

(٧٣) أبو المكارم. أخبار، ص. ٥٠ – ٥١.

(٧٤) شيحه، مصطفى. دراسات فى العمارة والفنون القبطية، ص. ٥٠.

(٧٥) أبو المكارم. أخبار، ص. ٣٣.

(٧٦) أبو المكارم. أخبار، ص. ٢٦.

(٧٧) الشابستى. الديارات، ص. ص. ٢٩٨ – ٤١٠. أبو المكارم. أخبار، ص. ٦٦. القلقشندى، صبح الأعشى، ج. ٥، ص. ٤٩٥.

(٧٨) الشيبانى. الكامل فى التاريخ، ج. ٩، ص. ص. ٢٦١ – ٢٥٥. الذهبى. سير أعلام النبلاء، ج. ١٥، ص. ٢٠٠. ابن خلكان. وفيات الأعيان، ج. ٣، ص. ٢٣٥. ابن كثير. البداية والنهاية، ج. ١٢، ص. ص. ٢٠١ – ٢٠٣. ابن تغرى بردى. النجوم، ج. ٥، ص. ٢٢٢، ٢٤٧، ٢٣٩، ٢٨١، ٣١١.

(٧٩) ابن الظافر. أخبار الدول، ص. ص. ٩٣٩ – ٩٤٠.

(٨٠) أبو المكارم. أخبار، ص. ٢.

(٨١) أبو المكارم. أخبار، ص. ١ – ٢ . صموئيل، الأنبا. دليل الكنائس والأديرة، ص. ٩٩.

Meinardus, O. Christian Egypt, p. 131. fig. 56.

(٨٢) أبو المكارم. الكنائس والأديرة، ص. ٧.

(٨٣) أبو المكارم. أخبار، ص. ٣٠.

(٨٤) أبو المكارم. الكنائس والأديرة، ص. ١٦.

(٨٥) أبو المكارم. أخبار، ص. ٣٩.

(٨٦) أبو المكارم. أخبار، ص. ٢٣.

(٨٧) أبو المكارم. الكنائس والأديرة، ص. ٥٨.

(٨٨) أبو المكارم. أخبار، ص. ٩٦.

(٨٩) أبو المكارم. أخبار، ص. ص. ٩٨ – ٩٩ . شيحه، مصطفى. دراسات، ص. ٥٠.

(٩٠) أبو المكارم. أخبار، ص. ٧٨.

(٩١) أبو المكارم. الكنائس والأديرة، ص. ١٤.

(٩٢) أبو المكارم. الكنائس والأديرة، ص. ١٤ – ١٥.

(٩٣) القلقشندى. صبح الأعشي، ج. ٥، ص. ٣١٥.

(٩٤) أبو المكارم. الكنائس والأديرة، ص. ١٦ – ١٧.

(٩٥) ابن تغرى بردى. النجوم، ج. ٥، ص. ص. ٢٨١ – ٣١١.

(٩٦) أبو المكارم. الكنائس والأديرة، ص. ص. ٣٠ – ٣١.

(٩٧) أبو المكارم. الكنائس والأديرة، ص. ٢٩. أخبار، ص. ٤٢.

(٩٨) أبو المكارم. الكنائس والأديرة، ص. ٣٦.

(٩٩) أبو المكارم. الكنائس والأديرة، ص. ٢٤.

(١٠٠) أبو المكارم. الكنائس والأديرة، ص. ٣٤.

(١٠١) أبو المكارم. أخبار، ص. ٣٥.

(١٠٢) صموئيل، الأنبا. دليل الكنائس والأديرة، ص. ١٣١.

(١٠٣) جددت فى عهد المعز وفى عهد العاضد فى عام ١١٦٤م، وقد ذكر أبو المكارم "أحرقت الكنيسة فيما عدا الجاق (الشرقية) وجانبى الأسكنا (الهيكل) البحرى والقبلى وجددت العمارة فيهما وبنيت قباب وأقبية وأركان عوضاً عن العمد الرخام"، أبو المكارم، الكنائس والأديرة، ص. ٢٩. أخبار، ص. ٣١.

Meinardus, O. Christian Egypt, p. 130. fig. 55.

(١٠٤) أبو المكارم. الكنائس والأديرة، ص. ص. ٦ – ٧.

(١٠٥) أبو المكارم. أخبار، ص. ٢٥ – ٢٩.

(١٠٦) أبو المكارم. أخبار، ص. ٢٧.

(١٠٧) أبو المكارم. أخبار، ص. ١.

(١٠٨) أبو المكارم. الكنائس والأديرة، ص. ص. ١٧ – ١٨ – ٢٥.

(١٠٩) أبو المكارم. أخبار، ص. ٣٠.

(١١٠) أعيد بناؤها على يد البابا أبراهام السريانى فى عهد العزيز والمستنصر والظافر والعاضد واحترقت فى عام ٥٧١ هـ. (١١٧٥م) أبو المكارم. أخبار، ص. ١٦ – ١٧ – ٣٥ – ٣٦. القلقشندى. صبح الأعشي، ج. ٥، ص. ٣١٥. شيحه، مصطفى. دراسات، ص. ٤٩ . صموئيل، الأنبا. دليل الكنائس والأديرة، ص. ص. ٩١ – ٩٢.

(١١١) وبنيت فى عهد الآمر، أبو المكارم. الكنائس والأديرة، ص. ١١.

(١١٢) أبو المكارم. أخبار، ص. ٤٥.

(١١٣) صموئيل، الأنبا، دليل الكنائس والأديرة، ص. ص. ٢٧.

Meinardus, O. Christian Egypt, p. 89. fig. 37.

(١١٤) Meinardus, O. Christian Egypt, pp. 92-93.

(١١٥) أبو المكارم. أخبار، ص. ١ – ٢ – ٣.

(١١٦) عثمان، محمد عبد الستار. دراسات أثرية، ص. ص. ٣٢٢ – ٣٢٣.

(١١٧) حلمى، عباس (١٩٧٧ م). المدارس الإسلامية ودور العلم وعمارتها الأثرية، مجلة الشريعة – مكة المكرمة، عدد ٣، ص. ص. ١٥٦ – ١٥٧. عثمان، محمد عبد الستار. دراسات أثرية، ص. ص. ٣١٨ – ٣١٩ – ٣٢٢.

(١١٨) فكرى، أحمد. مساجد القاهرة ومدارسها، ص. ص. ٢٥ : ٤٠.

(١١٩) Van Berschem, M. (1894). Matériaux pour un corpus inscriptionum arabicarum, t. 1, Paris, pp. 254-269. Bahgat, et Gabriel, A. (1921). Fouilles d'al Fustat, Le Caire, p. 82. Creswell, K. A. The Origin of the Cruciform Plan of Cairene Madrasas, *BI-FAO*, t. XXI, Le Caire, pp. 1-55. Wiet, G. et Hautecoeur, I. (1932). Les Mosquées du Caire, Paris, p. 226.

(١٢٠) فكرى، أحمد. مساجد القاهرة ومدارسها، ج. ٢، ص. ١٣٤. كونل، أرنست (١٩٦٦). الفن الإسلامى، ترجمة أحمد موسى، بيروت، ص. ٦.

Briggs, M. (1924). Mohammedan Architecture in Egypt and Palestine, Oxford, p. 79. Richmond (1929). Muslim Architecture, London, pp. 106-109. Herzfeld, (1934). Studies in Architecture, II, *Ars Islamica*, vol. X, p. 14-16-29. El Basha, H. (1999). Herzfeld Theory about the Architecture Origin of the Cruciform Madrasa, *Encyclopedia of Islamic Architecture Arts and Archaeology*, Maktabat al Dar Al Arabia li'l Kitab, Cairo, vol. 2, pp. 34-44.

(١٢١) Creswell (1959). Early Muslim Architecture, 11, Oxford. p. 130. The Origin of The Cruciform Plan, pp. 1-54. Muslim Architecture of Egypt, pp. 104-133.

(١٢٢) كونتينو، جورج (١٩٧٩). الحياة اليومية فى بلاد بابل وآشور، ترجمة سليم طه التكريتى وبرهان عبد، بغداد، ص. ٥٥. عبد الرسول، سليمة (١٩٨١). القصر العباسى فى بغداد، دار الحرية للطباعة – بغداد، ص. ٤١. الجادر، وليد (١٩٨٥). العمارة حتى عصر فجر السلالات، حضارة العراق، بغداد، ج. ٣، ص. ٨٩ – ٩١، ش ٧–٦. النجفى، حسن. معجم المصطلحات، ص. ص. ٥٤ – ٦٥.

(١٢٣) سعيد، مؤيد (٩١٩٨٥. العمارة فى عصر فجر السلالات إلى نهاية العصر البابلى الحديث، حضارة العراق – بغداد، ج. ٣، ص. ١٠٩، ش. ٥.

(١٢٤) Moortgat, A. The Art of Ancient Mesopotamia, London -New York, p. 58. fig. 42.

(١٢٥) الجادر، وليد العمارة حتى عصر فجر السلالات، ج. ٣، ص. ١٤٩، ش. ٢٩.

(١٢٦) الجادر، وليد العمارة حتى عصر فجر السلالات، ج. ٣، ش ٤٣.

(١٢٧) سعيد، مؤيد. العمارة في عصر السلالات، ص. ص. ١٣٧ - ١٥٠ - ١٧٤ - ١٨٤، ش. ٣٥ - ٤٣ - ٤٧.

(١٢٨) الأحمد، سامى سعيد (١٨٧٣) سلالة بابل الحديثة، العراق فى التاريخ، بغداد، ص. ١٦٩.

Moortgat, A. The Art of Ancient Mesopotamia, p. 161. fig. 116.

(١٢٩) الصالحى، واثق (١٩٨٥). العمارة فى العصرين السلوقى والفرثى، حضارة العراق، بغداد، ج. ٣، ص. ١٩٤.

(١٣٠) الصالحى، واثق (١٩٨٥). العمارة قبيل الإسلام، حضارة العراق، بغداد، ص. ص. ٢٥١ - ٢٥٤، ش. ٤ - ٦. العمارة فى العصرين السلوقى والفرثى، ص. ص. ١٩٥ - ٢٠٤، ش. ٤ - ٦. (١٩٩٩). تقنية التسقيف بالأقبية فى العمارة العراقية القديمة وتواصلها فى الحضر والمدائن، ندوة العمارة العربية الإسلامية، بغداد، ص. ٥٢٦.

Golvin, L., La Madrasa Médievale, pl. 1.

(١٣١) الصالحى، واثق. العمارة فى العصرين السلوقى والفرثى، ج. ٣، ص. ٢٠٦، ش. ٧.

(١٣٢) الصالحى، واثق. العمارة فى العصرين السلوقى والفرثى، ج ٣، ص. ص. ١٩٦ - ٢٠٤ - ٢٠٥. تقنية التسقيف بالأقبية، ص. ص. ٢٠٥ - ٢١٠، ش. ١١.

(١٣٣) سفر، فؤاد ومصطفى، محمد (١٩٧٤). الحضر مدينة الشمس، بغداد، ص. ٤. الصالحى، واثق. (١٩٨٥). عمارة الحضر، حضارة العراق، بغداد، ج. ٣، ص. ٢٤٢. مظلوم، طارق (١٩٩٩). البيئة وتحكمها فى العمارة، وقائع ندوة العمارة العربية الإسلامية، بغداد، ص. ص. ٤٠٠ - ٤٠١.

(١٣٤) سعيد، مؤيد. العمارة فى عصر فجر السلالات، ص. ص. ١٣٢ - ١٣٥ - ١٥٠، ش. ٢٠ - ٢١ - ٢٩.

(١٣٥) Mortgat, A. The Art of Ancient Mesopotamia, p. 79-85. fig. 43.

(١٣٦) الصالحى، واثق. العمارة فى العصرين السلوقى والفرثى، ج. ٣، ش. ١٤.

(١٣٧) الصالحى، واثق. العمارة قبيل الإسلام، ج. ٣، ص. ص. ٢٥٠ - ٢٥١.

(١٣٨) سعيد، مؤيد. العمارة فى عصر فجر السلالات، ص. ١٧٤، ش. ٤٣.

(١٣٩) الصالحى، واثق. العمارة قبيل الإسلام، ج. ٣، ش. ٤ - ٥ - ٨.

(١٤٠) الصالحى، واثق. العمارة فى العصرين السلوقى والفرثى، ج. ٣، ص. ٢٠٨، ش. ٨ - ١٢ - ١٥.

(١٤١) Howard, G. (1970). tr., Segal, J. B. Edessa, The Blessed City, Oxford - Claredon, p. 15.

(١٤٢) Oates (1964). The Excavation at Tell Rimah in Iraq, vol. XXVIII, 65, p. 77.

(١٤٣) سليمان، عامر (١٩٩١). الآثار الباقية، موسوعة الموصل الحضارية، مجلد ١، جامعة الموصل، ص. ٥١.

(١٤٤) Mallawan, M. E. L. (1965). Twenty Five Years of Mesopotamian Discovery, London, p. 75.

(١٤٥) نجم، عادل عبد (١٩٩١). فن العمارة، موسوعة الموصل الحضارية مجلد ١، جامعة الموصل، ص. ص. ٤٦ – ٤٧.

(١٤٦) عبد الرسول، سليمة. القصر العباسى، ص. ٤١٣. مظلوم، طارق. البيئة وتحكمها فى العمارة، ص. ٤٠٠ – ٤٠١.

(١٤٧) Badawy, A. (1966). Architecture in Ancient Egypt and Near East, London, p. 205.

(١٤٨) تأثرت الحضارة المينوية بجزيرة كريت بالحضارتين المصرية والعراقية، وأن جميع القصور تتميز بالساحات المكشوفة تأثرًا بالقصور العراقية، انظر دانيال، كلين. موســـــوعة علم الآثار، ج. ٢، ص. ٤٧٥ – ٥٩٣.

(١٤٩) الصالحى، واثق. العمارة فى العصرين السلوقى والفرثى، ص. ١٩٥.

(١٥٠) العميد، طاهر مظفر (١٩٨٥). العمارات المدينة، حضارة العراق – بغداد، ج. ٩، ص. ص. ١٤٦، ش. ٤.

(١٥١) العميد، طاهر مظفر. العمارات المدنية، ج. ٩، ص. ص. ١٤٨، ش. ٥.

(١٥٢) Creswell, (1989). A Short Account of Early Muslim Architecture, Revised and Supplemented by James W. Allan, The American Univ. Press, p. 146. fif. 85.

(١٥٣) العميد، طاهر مظفر (١٩٧٦). العمارة العباسية فى سامراء، وزارة الإعلام – بغداد، ص. ص. ١٦٧.

(١٥٤) انظر لمعى، صالح (١٩٨٤). التراث المعمارى الإسلامى فى مصر، دار النهضة العربية – بيروت، ص. ١٧.

(١٥٥) مرابط، محمود فؤاد (١٩٥٣). الفنون الجميلة عند القدماء، القاهرة، ص. ص. ٢٧٠ – ٢٧٣ – ٢٧٥.

(١٥٦) لمعى، صالح. التراث المعمارى، ص. ص. ١٧ – ١٨.

(١٥٧) أرمينية هى المنطقة الجبلية الوسطى العالية التى تحدها آسيا الصغرى من الغرب وهضبة أذربيجان والشاطئ الجنوبى لبحر قزوين من الشرق والجنوب الشرقى وساحل البحر الأسود والقوقاز من الشمال والشمال الشرقى والركن الشمالى الغربى من أرض الجزيرة من الجنوب، ويرجع سبب التسمية نسبة إلى أرمينا بن لنطا بن أومر بن يافث بن نوح عليه السلام الذى كان أول من نزلها وسكن بها، انظر ابن خـــرداذبة، أبو القاسم عبيد الله بن عبد الله، ت ٣٠٠ هـ. / ٩١٢ م (١٣٠٦ هـ. / ١٨٨٩ م). كتاب المسالك والممالك، ليدن، ص. ١٢٢. البلاذرى، أبو الحسن أحمد بن يحيى بن جابر البغدادى، ت. ٢٧٩ هـ. / ٨٩٢ م (١٩٧٨). فتوح البلدان، بيروت، ص. ص. ١٩٣ – ١٩٧ – ١٩٨. الإصطخرى، أبو إسحق إبراهيم بن محمد المعروف بالكرخى، ق. ٤ هـ. / ١٠ م (١٣٤٦ هـ. / ١٩٢٧). مسالك الممالك، ليدن، ص. ١٨١. ابن حوقل، أبو القاسم محمد، ق. ٤ هـ. / ١٠ م (١٤٠٠ هـ. / ١٩٧٩م)، صورة الأرض، بيروت، ص. ٢٩٥.

(١٥٨) سفر التكوين، ٨/١٠ – ١٠.

(١٥٩) غدت الرها موقعاً عسكرياً فى العهد السلوقى وسميت باسم أديسا (Edessa).

Howard, G. tr., J. B. Edessa, The Blessed City, p. 15.

(١٦٠) الصالحي، واثق. العمارة فى العصرين السلوقى والفرثى، ج. ٣، ش. ١٢.

(١٦١) Burkitt. Early Eastern Christianity, p. 10.

(١٦٢) انظر المقدسى، شمس الدين أبو عبد الله المعروف بالبشارى. ت. ٣٨٨ هـ. / ٩٩٨ م (١٩٠٦). أحسن التقاسيم فى معرفة الأقاليم، ليدن، ص. ٣٧٤. الحموى. معجم البلدان، ج. ١، ص. ص. ٢٠٣ – ٢٠٤ – ٢٢٠. دائرة المعارف الإسلامية، ج. ١، ص. ٦٥٦. حسين، صابر محمد دياب (١٩٧٨). أرمينية من الفتح الإسلامى إلى مستهل القرن الخامس الهجرى، دار النهضة العربية القاهرة، ص. ص. ٦ : ١٦.

(١٦٣) اشتهرت الرها بطرازها المعمارى وفنون البناء ذات الأصول العراقية، كما تأثرت بالفن الهلينستى وبرع فنانوها فى الفسيفساء والرسوم والنقوش والكتابة، وكان بها قلعة عظيمة خربها الكامل أثناء حروبه مع الروم (٦٣٣ هـ. / ١٢٣٥ م) عندما استولى على حران والرها، المقدسى، شهاب الدين عبد الرحمن بن إسماعيل بن إبراهيم، ٥٩٩ – ٦٦٥ هـ. / ١٢٠٢ – ١٢٦٤ م (١٩٩٧). كتاب الروضتين فى أخبار الدولتين النورية والصلاحية، الطبعة الأولى، تحقيق إبراهيم الزيبق، مؤسسة الرسالة – بيروت، ج. ٣، ص. ٢٢٦. الذهبى. العبر فى خبر من غبر، ج. ٥، ص. ١٣٣، ابن كثير، البداية والنهاية، ج. ١٣، ص. ١٤٤. ابن تغرى بردى. النجوم، ج. ٦، ص. ٢٩٣، ابن أبى جرادة. بغية الطالب، ج. ١، ص. ص. ٨٧ – ١٠٩. الجنزورى، علية بد السميع (١٩٧٥). إمارة الرها الصليبية، سجل العرب – القاهرة، ص. ص. ١٨ – ١٩.

(١٦٤) إسكندر، فايز نجيب (١٩٨٣). الفتوحات الإسلامية لأرمينيا، الإسكندرية، ص. ٧١.

Der Narsessian, S. (1970 - 1972). The Armenians, Praeger Series Ancient Peoples and Places, vol. 68, New York, p. 76. Norwich, p. 31.

(١٦٥) كان لجغرافية أرمينيا وجبالها المرتفعة التى تغطيها الثلوج لثمانية أشهر ومنها جبل أرارات ومرور نهر الفرات بأراضيها ووجود بحيرة وان (Van) وسيوان (Sevan) أثر كبير فى طبيعة هذا الشعب، إسكندر، وفايز نجيب (١٩٨٨)، الحياة الاقتصادية فى أرمينيا إبان العصر الإسلامى، الإسكندرية، ص. ١٠ – ١١.

(١٦٦) دائرة المعارف الإسلامية. ج. ١، ص. ٦٤٢.

(١٦٧) سميت فى المصادر العربية دبيل. البغدادى، صفى الدين عبد المؤمن بن عبد الحق (ت. ٧٣٩ هـ. / ١٣٣٨ م). مراصد الاطلاع فى أسماء الأمكنة والبقاع. ٣ أجزاء، القاهرة ١٩٥٤، ج. ٢، ص. ٥١٤.

(١٦٨) انظر البلاذرى. فتوح البلدان، ص. ص. ١٧٦ - ١٩٧. اليعقوبى، أحمد بن أبى يعقوب بن واضح، ت. ٢٩٢ هـ. / ٩٠٤ م (١٨٨٣). تاريخ اليعقوبى، جزءان، ليدن. ابن الأثير. الكامل، ج. ٣، ص. ص. ٢٠ - ٢١ - ٤٣. القلقشندى. صبح الأعشى، ج. ٣، ص. ٢٦٥.

(١٦٩) تعرضت المدينة لهزة أرضية فى عام ٢٨٠ هـ. / ٨٩٣ م.

Ardzrouni, T. (1864 - 1876). Histoire des Ardzrouni, Trand. Brosset, St. Petersbourg, p. 184.

(١٧٠) Grousset, R. (1947). Histoire de l'Arménie des origines à 1071, Paris, p. 314.

(١٧١) الإصطخرى. المسالك والممالك، ليدن ١٩٢٧، ص. ١٨٨. ابن حوقل. صورة الأرض، ص. ص. ٢٨٩ - ٢٩١ - ٢٩٤ - ٢٩٥ - ٢٩٩. القلقشندى. شهاب الدين أبو العباس أحمد بن على، ت. ٨٢١ هـ. / ١٤١٨م (١٩١٩ - ١٩٢٢). صبح الأعشى فى صناعة الإنشا، القاهرة، ج. ٤، ص. ٣٥٣. إسكندر، فايز نجيب (١٩٨٢). أرمينيا بين البيزنطيين والخلفاء المسلمين، الإسكندرية، ص. ص. ٣٣ - ٣٤.

Minorsky, (1964). Le nom de Dvin en Armènie, *Iranica Twenty Articles*, Tahran, pp. 1-11.

(١٧٢) المقدسى، أحسن التقاسين، ص. ٣٧٧.

(١٧٣) محمود، حسن أحمد (١٩٦٨). الإسلام والحضارة العربية فى آسيا الوسطى بين الفتحين العربى والتركى، مكتبة النهضة العربية - القاهرة، ص. ١٧.

(١٧٤) الطبرى. تاريخ الأمم والملوك، ج. ٣، ص. ص. ٢٧٢ - ٢٧٥.

(١٧٥) كان من نتائج استقرار الوجود العربى فى أرمينيا أن بعض مدن أرمينية كان ثلث سكانها من النصارى والباقون مسلمين، انظر اليعقوبى، تاريخ، ج. ٢، ص. ٥١٥. دى طرزى، فيليب (١٩١٠). السلاسل التاريخية فى أساقفة الأبرشيات السريانية، بيروت - المطبعة الأدبية، ص. ٣٨٦.

Laurent, J. L'Arménie entre Byzance et l'Islam, Depuis la conquête arabe jusqu'en 886, Paris, pp. 193-194. Généalogie des Bagratides, Paris, p. 326.

(١٧٦) Der Narsessian, S. (1970). The Armenians, p. 33.

(١٧٧) كان فى تبليسى دار لسك الدراهم ظلت باقية حتى القرن الرابع الهجرى. المسعودى، أبو الحسن على بن الحسين المسعودى، ت. ٣٤٦ هـ. / ٩٥٧ م (١٨٦١ - ١٨٧٧). مروج الذهب ومعادن الجوهر، ٩ أجزاء، القاهرة. ج. ٢، ص. ٦٩ - ٧٤.

Grousset, R. Histoire de l'Arménie, pp. 378-380.

(١٧٨) Canard, B. M. (1936). Arabes et Bulgares au début du X^ème siècle, *Byzantion*, pp. 218-222.

(١٧٩) الأنطاكى. تاريخ، ص. ص. ٢٣٩ – ٢٤٠.

(١٨٠) Lynch, H. F. B. (1901). Armenia, Travels and Studies, 2 vols., London, (Kept. Beirut, 1965-1967)1, pp. 371-373. Krautheimer, R. (1965). Early Christian and Byzantine Architecture, Harmoiuisworth, pp. 234-235. Architettura Medievale Armenia, (1968). fig. 108. Armenian Architecture, (1980). Pasegian, pp. 77-79.

(١٨١) Architettura Medievale Armenia, (1968). Der Narsessian, S. The Armenians, pp. 103, 104, 137, 138. (1977-1978) The Armenians. Armenian Art, Paris, pp. 36,55,71-72. Harouthiounian, V. and Hasrathian, M. (1975). Monuments of Armenia from Prehistoric Era to the l7th Century, Beirut, pp. 62-63.

(١٨٢) تقع بقرية أودزونلا بقطاع لورى شمال أرمينية.

Strzygowski, J. (1918). Die Baukunst der Armenier und Europa, 2 Vols. Vienna, 1, pp. 174-178. Architettura Medievale Armenia, (1968). 85. Der Narsessian, S., The Armenians, 102-123. (1977). Armenian Art, Paris, 36,51-52,63,66-68. Haroulhounian, V. and Hasralhian, M. Monuments of Armenia, pp. 45-47,52-53. Armenian Architecture IVth-XIth Centuries, (1981). 26-60 .

(١٨٣) تقع بإقليم مارينى كاراباخ بالقرب من حدود تركيا.

Strzygowski, J. (1918). Die Baukunst der Armenier und Europa, pp. 182-184. Krautheimer, R. (1965). Early Christian and Byzantine Architecture, p. 230. Architecttura Medievale Armenia, (1968). fig, 86.

(١٨٤) تقع بمقاطعة أرارات.

Lynch, H.F.B., Armenia, pp. 270-271. Krautheimer, R. (1965). Early Christian and Byzantine Architecture. Architettura Medievale Armenia, 1968, 87. Der Narsessian, S. The Armenians, pp. 102-104. Armenian Art, p. 36. Medieval Armenian Architecture, (1972). VI-VII, 30, figs. 37-56, XVI, (1978) Milan, pp. 87-88. Armenian Architecture, figs. 10-16.

(١٨٥) وتقع بإقليم كارس غرب تركيا جنوب غرب مدينة آنى.

Architettura Medievale Armenia, fig. 84. Der Narsessian, S. The Armenians, fig. 102. Khalchatrian, (1971). L'architecture arménienne du IVe-VIe siècle, Paris, pp. 43-49, 51-53, 56-58, 62, 64, 69, 71-71, 89, 96. Medieval Armenian Architecture,

(1972). VI-VIII, pp. 3, 17, 30, 36-43, 46-47, 50, 52, 58. Harouthouian, V. and Hasrathian, M. Monuments of Armenia, pp. 36-37. Der Nersessian, S. Armenian Art, fig. 51.

(١٨٦) تقع فى إقليم كوتايك شمال إيرفان.

Hovsepian, G. (1944). The Monastery Church of Budghoons (Budghavank) and the Domingo/Ancient Armenian Materials of the Study of Armenian Art and Culture, Fascicle 111, New York, pp. 7-45. Jakobson, A. L. (1950). Essay on the History of Armenian Architecture, Moscow and Leningrad, pp. 45-49. Hasratian, M. (1973 -1974). La salle à coupole du VII[e] siècle de Dedmachene et les monuments similaires du Moyen Age en Arménie, *Revue des Études Arménienne,* N.S. T. X, pp 241-243. Harouthouian, V. and Hasrathian, M. Monuments of Armenia, pp. 46-49, 61. Der Neressian, S. Armenian Art, p. 36.

(١٨٧) تقع فالارشابات شمال غرب دوين.

Armenian Architecture, (1981). 24-5.

(١٨٨) Armenian Architecture, (1981). 24.

(١٨٩) Architettura Medievale Armenia, (1968). Roma-Palazzo Venezia. 106. Armenian Architecture, IV[th]-XVIII[th] Centuries, 20-21. Abich, H. (1896). Aus dem Kaukasischen Landern, Wien.pp 151-152.

(١٩٠) يقع بمدينة فاسبوركان على مسافة ١٠ كم شمال شرق مدينة وان (Van) ويسمى باسم (Yedi Kilise) أى الكنائس السبع.

The Monastery of Vargavank near Van city, Armenian Architecture - Villual AN1 - Ilie Monastery of Varagavank.htm

(١٩١) تقع شمال سان جريجورى نحو الشرق.

Khalchatrian, A. L'architecture arménienne du IV[e] au VI[e] siècle, p. 39.

(١٩٢) Christ, Yves, and Others, Art in the Christian World, fig. 20 p. I45.

(١٩٣) هذه الكنيسة اكتشفها مار (Mar) فى عام ١٩٠٧.

Alislian, L. S. (18KI). Ayrarat, Venice, pp. 170-172. Krautheimer, R. (1965). Early Christian and Byzantine Architecture, fig. 229. Der Narsessian, S. The Armenian's, pp. 101-102. Armenian Art, pp. 28, 33. Harouthouian, V. and Hasrathian, M. Monuments of Armenia 34. Strzygowski, J. (1918). Die Baukunst der Armenier und Europa, 2 Vols. Vienna, pp. 154-158, 397-403, 442-443.

(١٩٤) تقع بمدينة إيجفارد على الطريق المؤدى إلى جبل آرارات بأرمينية.

Khalchatrian, (1971). L'architecture arménienne du IV^{e}-VI^{e} siècle, Paris, p. 48.

(١٩٥) Architettura Medievale Armenia, fig. 79.

(١٩٦) تقع على مسافة عشرة كيلو مترات من قرية كونوترساخ بالقرب من لاشين بإقليم كراباخ.

Krautheimer, R. (1965). Early Christian and Byzantine Architecture, 7-8, p.l. Architettura Medievale Armenia, 1968, fig. 80. Armenian Architecture, 31-32.

(١٩٧) Lynch, H. F. B. (1965-1967). Armenia, Travels ana Studies, 2 vols., London, Repl. Beirut, 1, pp. 371-373. Krautheimer, R. (1965). Early Christian and Byzantine Architecture, pp. 234-235. Architettura Medievale Armenia,(1968). tig. 108. Armenian Architecture, (1980), pp. 77-79.

(١٩٨) تقع فى إقليم كوتايك شمال إيرفان.

Jakobson, A.L. (1950). Essay on the History of Armenian Architecture, Moscow and Leningrad, pp. 45-49. Harouthiounian, V. and Hasrathian, M. (1975). Monuments of Armenia, pp. 46-61. Der Narsessian, S. Armenian Art, p. 36.

(١٩٩) Architettura Medievale Armenia Roma-Palazzo Venezia 1968. p. 106. Armenian Architecture, IVth- XVIIIth Centuries, (1981). 20-21.

(٢٠٠) تقع بقرية أودزونلا بقطاع لورى شمال أرمينية.

Architettura Medievale Armenia 1968,. 85. Der Narsessian, S. The Armenians, 102-123. Armenian Art, 36,51-52,63,66-68. Harouthiounian, V. and Hasrathian, M. (1975). Monuments of Armenia, pp. 45-47,52-53. Armenian Architecture IVth-XVIIth Centuries, 26, 60.

(٢٠١) تقع فالارشابات شمال غرب دوين.

Armenian Architecture, (1985). 24 -25.

(٢٠٢) Christ, Yves, and Others. Art in the Christian World, fig. 16 pp. 144-145.

(٢٠٣) تقع بمقاطعة أرارات.

Lynch, H. F. B. Armenia, pp. 270-271. Krautheimer, R. (1965). Early Christian and Byzantine Architecture, Hamondsworth, 230. Der Narsessian, S. the Armenians, pp. 102-104, Armenian Art, p. 36. Medieval Armenian Architecture, 1972, VI, VII, 30, fig. 37- 56, XVI, (1978). Milan, pp. 87-88. Armenian Architecture, IVth-XVIIIth Centuries, fig. 10-16.

(٢٠٤) Alishan, L. S. Ayrarat, pp. 170-172. Krautheimer, R. (1965). Early Christian and Byzantine Architecture, fig. 229. Der Narsessian, S. The Armenians, pp. 101-102, Armenian Art, pp. 28, 33. Harouthiounian, V. and Hasrathian, M. (1975). Monuments of Armenia, p. 34.

(٢٠٥) Khatchatrian, A. (1971). L'architecture arménienne du IV^{e}-VI^{e} siècle, Paris, 45-48.

(٢٠٦) Alpago-Novello, A. (1977). Ererouk. Documenii di Architettura Armena No. 9. Milan.

(٢٠٧) Strzygowski, J. (1918). Die Baukunst der Armenier und Europa, pp. 154-158-397-403, 442-443. Krautheimer, R. (1965). Early Christian and Byzantine Architecture, 229.

(٢٠٨) يقع بمدينة فاسبوركان على مسافة ١٠ كم شمال شرق مدينة وان (Van) ويسمى باسم (Yedi Kilise) أى الكنائس السبع.

The Monastery of Vargavank near Van city, Armenian Arcliilecture - Virtual ANI the Monastery of Varaguvank.hlin.

(٢٠٩) تقع شمال سان جريجورى نحو الشرق.

Khatchatrian, A. L'architecture arménienne p. 39.

(٢١٠) انظر دانيال، كلين. موسوعة علم الآثار، ج. ٢، ص. ص. ٤٧٥ – ٥٩٣.

(٢١١) الصالحى، واثق. العمارة فى العصرين السلوقى والفرثى، ص. ١٩٥.

(٢١٢) شافعى، فريد. العمارة العربية، ص ٢٧٠.

(٢١٣) حسن، زكى (١٩٤٨). فنون الإسلام، القاهرة، ص. ٦٨.

Creswell, A. Short Account, p. 97 fig. 60 - 61 .

(٢١٤) مورينو، مانويل جوميث (١٩٩٥). الفن الإسلامى فى إسبانيا، ترجمة السيد عبد العزيز سالم ولطفى عبد البديع، مؤسسة شباب الجامعة – الإسكندرية، ص. ٧٢. شاك، فون (١٩٨٥). الفن العربى فى إسبانيا وصقلية، ترجمة الطاهر أحمد مكى، ط. ٢، دار المعارف – القاهرة، ص. ٤٤. عبد الحميد، سعد زغلول (١٩٨٦). الحياة الفنية – تاريخ العمارة والفنون التشكيلية فى دول الإسلام، دراسات فى تاريخ الحضارة الإسلامية العربية، منشورات ذات السلاسل – الكويت، ص. ٥٠٦.

El Basha, H. Madinat Az-Zahra, *Encyclopedia*, vol. p. 22.

(٢١٥) ابن كثير. البداية والنهاية، ج. ١١، ص. ١١ ص. ٢٩٩. انظر الحموى، أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله (ت. ٦٢٦ هـ. / ١٢٢٩ م). معجم البلدان، دار الفكر – بيروت، ج. ٣، ص. ١٦١. المقرى، أحمد بن محمد التلمسانى، ت ١٠٤٠ هـ. / ١٦٣١م (١٩٦٨). نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق

إحسان عباس، دار صادر - بيروت، ج. ١، ص. ص. ٣٧٣ - ٥٦٧، ج. ٢، ص. ص. ٦٥ - ٦٨. ابن خلكان. وفيات الأعيان، ج. ٢، ص. ص. ٢٩ - ٣٠. سالم، السيد عبد العزيز (١٩٨٦). المساجد والقصور في الأندلس، مؤسسة شباب الجامعة - الإسكندرية، ص. ٥٤. (١٩٩١). قرطبة حاضرة الخلافة بالأندلس، بحوث إسلامية في التاريخ والحضارة والآثار، القسم الأول، دار الغرب الإسلامي - بيروت، ص. ٥٤٤، مانويل جوميث مورينو. الفن الإسلامي في إسبانيا، ص. ص. ٧٩ - ٨٤. الباشا، حسن (١٩٩٩). موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية، مكتبة الدار العربية للكتاب - القاهرة، المجلد الثاني، ص. ٨٢.

Marcais, G. L'architecture musulmane d'Occident, Paris, p. 132 . Hoag, J. D. (1968). Western Islamic Architecture, Studio Vista, London, p. 37. El Basha, H. the Umayyad Architecture in Spain, *Encyclopedia*, vol. 2, p. 12.

(٢١٦) حسن، زكي، فنون الإسلام، ص. ١١٧. شاك، فون الفن العربي، ص. ١٦١ : ١٦٦.

El Basha , H. Madinat Az-zahra, *Encyclopedia* , p. 24.

(٢١٧) Lambert. L' Alhambra die Granada, *Revue de l' Art*, LXIII, p. 144-145

(٢١٨) Creswell. A short Account, pp. 97-145-169-171, figs. 60-61- 84-96.

(٢١٩) مركز الدراسات التخطيطية والمعمارية ومركز إحياء تراث العمارة الإسلامية (١٩٩٠). أسس التصميم المعماري والتخطيط الحضري في العصور الإسلامية بالعاصمة القاهرة، منظمة العواصم والمدن الإسلامية، جدة، ص. ٣٦.

(٢٢٠) عثمان، محمد عبد الستار. دراسات أثرية، ص. ص. ٣١٨ - ٣١٩ - ٣٢٠.

(٢٢١) شافعي، فريد العمارة العربية، ص. ٢٣٢.

(٢٢٢) شافعي، فريد. العمارة العربية، ص. ص. ١٢٥ - ١٢٨ - ٢٦١، ش. ٢٣١ - ٢٥٨ - ٢٦٣ - ٢٧٠.

Creswell, A Short Account, p. 146, figs. 85-147-236-240.

(٢٢٣) عثمان، محمد عبد الستار. دراسات أثرية، ص. ٤٣٨.

(٢٢٤) فكري، أحمد. مساجد، ج. ٢، ص. ص. ١٢٦ - ١٢٧ . وانظر هرتز، ماكس (١٩٠٩). فهرس مقتنيات دار الآثار العربية، تعريب على بهجت، المطبعة الأميرية - القاهرة، ص. ص. ٣٣ - ٣٤. لجنة حفظ الآثار العربية (١٩٠٤). كراسات، ص. ص. ٩٨ - ٩٩.

Van Berschem, Matériaux, p. 40. Marcais, G. (1903). Les Monuments arabe du Tlemcen, Paris, p. 536. Saladin, H. (1907). Manual d'art musulman, l'Architecture, Paris, p. 109.

(٢٢٥) Creswell, A Short Account, pp. 261-263.

(٢٢٦) يذكر بتلر أنه لا توجد بمصر حالة واحدة لكنيسة تمثل الطراز البيزنطى لأن كنائس مصر تتميز بوجود القباب الكاملة فوق المحاريب، كما أنها تنتهى فى الشرق بثلاثة محاريب ذات قباب كاملة وليست أنصاف قباب، بتلر. الكنائس القبطية، ج. ١، ص. ٢٥.

(٢٢٧) Monneret, (1927). Description générale du monastère de St. Simeon à Aswan, Milan, p. 20.

(٢٢٨) شافعى، فريد. العمارة العربية، ص. ١٣٦، ش. ٨١.

Flesher, (1961). A History of Architecture, London, p. 298 (1933), Byzantine Architecture and Decoration, pp 4-8-147-148, fig. 44, LXVIII.

(٢٢٩) Christ, Yves, and Others, (1982). Art in the Christian World, London. p. 136-l37.

(٢٣٠) شافعى، فريد العمارة العربية، ص. ١٣٩ – ١٣٩، ش. ٧٠ – ٧٢ – ٧٤ – ٧٦ – ٨١ – ٨٢ – ٨٣.

Flesher, A History of Architecture, pp. 273-274, 275-278-288, 290.

(٢٣١) Christ, Yves, and Others. An in the Christian World, pp. 125-126.

(٢٣٢) الحداد، محمد حمزة (٢٠٠٠). المساجد المبكرة الباقية فى آسيا الوسطى وأهميتها فى دراسة تطور العمارة الإسلامية، بحوث ودراسات فى العمارة الإسلامية، الكتاب الأول، دار نهضة الشرق – القاهرة، ص. ١٥٤، ش. ٩٥ – ٩٦.

(٢٣٣) أصلان آبا، أوقطاى (١٩٨٧). فنون الترك وعمائرهم، ترجمة أحمد عيسى، إستانبول، ص. ١١. الحداد، محمد حمزة. المساجد المبكرة الباقية فى آسيا الوسطى، ص. ١٤١، ش. ٥٤.

(٢٣٤) Godard, A. L 'origine de la madrasa, de la mosquée et de caravansérail, p. 5 fig. 4.

(٢٣٥) اختلف علماء الآثار حول نسبة هذا النوع من العقود، انظر

Van - Bershem, M. (1891). Archéologie arabe, *Journal Asiatique*, 8e serie, t. XVII-XIX. Paris, pp. 428-429. Saladin, H. (1907). Manuel d'art musulman, L'architecture, Paris, p. 95. Wiet el Hautecoeur. L. (1932). Les Mosquées du Caire, Paris, p. 218. Marcais, G. (1933). Les Mosquées du Caire, d'aprés un livre récent. *Revue Africaine*, t. LXXIV, p. 29. Creswell, (1952-1959). Muslim Architecture of Egypt. 2 vols. Clarendon Press, Oxford, p. 52 .

(٢٣٦) فكرى، أحمد. مساجد القاهرة ومدارسها، ص. ١٥٤، ش. ٢٨. دللى، ولفرد جوزيف (٢٠٠٠). العمارة العربية بمصر، ترجمة محمود أحمد، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة، ص. ١٧. وانظر لمعى، صالح. التراث المعمارى، ص. ٨٠.

(٢٣٧) فكرى، أحمد. مساجد، ج. ١، ص. ٣٢.

(٢٣٨) المقريزى. الخطط، ج. ٢ ص. ص. ٢٩٣. السخاوى، شمس الدين محمد بن عبد الرحمن، ت. ٩٠٢ هـ. / ١٤٩٧م (١٩٣٥ - ١٩٥٣). الضوء اللامع فى أعيان القرن التاسع، مكتبة القدسى - القاهرة، ج. ٧، ص. ص. ١١٨ - ٤٧٤. فكرى، أحمد. مساجد القاهرة ومدارسها، ج. ١، ص. ص. ١١٠ - ١٢١.

(٢٣٩) عثمان، محمد عبد الستار، دراسات أثرية، ص. ٤٣٨. وعن القباب الفاطمية بأسوان انظر شافعى، فريد. العمارة العربية، ص. ص. ٥٣٩ - ٥٧٣، ش. ٣٤٧ - ٢٥٣ - ٣٥٦ - ٣٧٨.

Monneret De Villard, U. (1930). La Necropoli Musulmana di Aswan, Le Caire. Creswell, the Muslim Architecture of Egypt, vol. I, pp. 131-145.

(٢٤٠) أعيد بناء هذه الكنيسة فى عهد المستنصر عام ٤٦٤ - ٤٦٥ هـ. (١٠٧٢ - ١٠٧٣م)، وقد احترقت ضمن حريق الفسطاط وأعيد بناؤها مرة أخرى، شيحه، مصطفى. دراسات. ش. ١٣.

Patricolo - Villard (1929). the Church of Sitt Burbara, Florence, pp. 25 - 26.

(٢٤١) أعيد بناؤها بواسطة البطريرك الأنبا أبراهام السريانى فى عهد الخليفة المعز لدين الله وجددت فى عهد العزيز وأعيد تجديدها فى عهد الظاهر، ويذكر المقريزى أنها استحدثت فى الخلافة المستنصرية، وجددت فى عهد الخليفة العاضد (٥٦٤ هـ. / ١١٦٨م) واحترقت أثناء حريق الفسطاط وأعيد بناؤها مرة أخرى (٥٧١ هـ. / ١١٧٥م) وقد ذكر أبو المكارم "وجددوا عمارتها وكملوا الأسكنا وعوضوا عوض الأخشاب قببا وأقبية طوب آجر وجدد القبة الخشب على المذبح الوسطانى وعمل عليه مقطع خشب والقبة الخشب التى عملت على المذبح الوسطانى حسنة جداً محكومة الصنعة محمولة على أربعة عمد رخام" ابن المقفع. تاريخ البطاركة، ج. ١، ص. ١٣٧ ج. ٢، ص. ص. ٨٨ - ٩٨ - ١٠٠. الكندى. الولاة والقضاة، ص. ١٣٢. أبو المكارم، الكنائس والأديرة، ص. ص. ٣١ - ٣٣ - ٣٥ أخبار، ص. ٣٦. المقريزى. الخطط، ج. ٢، ص. ٤٩٥. القلقشندى. صبح الأعشى، ج. ٥، ص. ٣١٥. شيحه، مصطفى. دراسات، ص. ٨٥، ش. ٨.

Patricolo - Villard, the Church of Sitt Burbara, pp. 25 - 26. Meinardus, Christian Egypt, pp. 107 - 108, fig. 53.

(٢٤٢) وولتز (٢٠٠٢). الأديرة الأثرية، ترجمة إبراهيم سلامة إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة، ص. ١٨٤، ل. ٣٣، ش. ٢. كلارك، سومرز (٢٠٠٢). الآثار القبطية فى وادى النيل، ترجمة إبراهيم سلامة إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، ص. ١٧٠. شيحه، مصطفى دراسات، ١٦٨.

Meinardus, O. Christian Egypt, p. 247 fig. 103.

(٢٤٣) Meinardus, O. Christian Egypt, p. 247 fig. 103.

(٢٤٤) كلارك سومرز. الآثار القبطية، ص. ص. ١١٦ - ١٢٤، ش. ٢، ل. ١٩.

(٢٤٥) محمد حجاجى إبراهيم. (١٩٨٤). مقدمة فى العمارة القبطية الدفاعية، مكتبة نهضة الشرق - القاهرة، ص. ص. ١٢٩.

(٢٤٦) شافعي، فريد. العمارة العربية، ص. ١٣٩، ش. ٨٤ – ٨٧.

(٢٤٧) عثمان، محمد عبد الستار. دراسات أثرية، ص. ٢٣٤.

(٢٤٨) شافعي، فريد. العمارة العربية، ص. ١٦٩، ش. ٨٩ – ١٠٩ – ١١٠.

(٢٤٩) لمعي، ص.الح. التراث المعماري، ص. ٨٢.

(٢٥٠) شافعي، فريد. العمارة العربية، ص. ص. ١٦٩ – ٢٠٠ – ٥٥٩، ش. ٩٠ – ٩١ – ٢٣٣ – ١١٢ – ٢٤١ – ٣٨٥.

(٢٥١) شافعي، فريد. العمارة العربية، ش ٣٦٧ – ٣٦٤ – ٣٦٥ – ٣٧٢ – ٣٧٤ – ٣٧٧.

(٢٥٢) Creswell. Early Muslim Architecture, I, fig. 70 v.

(٢٥٣) شافعي، فريد. العمارة العربية، ص. ٥٥٥، ش. ٣٩٢.

(٢٥٤) Shiha. M. (2000). The Islamic Architecture in Egypt, *Prism Archaeological Series* 5, Ministry of Culture - Egypt, p. 60.

(٢٥٥) وزيري، يحيي، (١٩٩٩). موسوعة عناصر العمارة الإسلامية (الكتاب الثاني)، مكتبة مدبولي – القاهرة، ص. ١٣٥.

(٢٥٦) وزيري، يحيي، (٢٠٠٤). العمارة الإسلامية والبيئة، عالم المعرفة – الكويت، العدد ٣٠٤، ص. ٥٩.

(٢٥٧) Creswell. Early Muslim Architecture, I, pls. 78f - 110d.

(٢٥٨) Creswell. Muslim Architecture of Egypt, p. 253.

(٢٥٩) عثمان، محمد عبد الستار. دراسات أثرية، ص. ٢٣٤.

(٢٦٠) ذكر أبو المكارم عدداً من الكنائس التى كان يعلوها أقبية كدير نهيا وكنيسة مار يعقوب بالبساتين جنوب القاهرة وكنيسة مار جرجس بجوار كنيسة المرتوتي وكنيسة الملاك غبريال بالفسطاط وكنيسة مار يعقوب بالبساتين جنوب القاهرة أبو المكارم، أخبار، ص. ص. ١ – ٢٧ – ٤٦ – ٤٥ – ٦١.

(٢٦١) وولتز، الأديرة الأثرية فى مصر، ل. ٢١ . صموئيل، الأنبا. دليل الكنائس والأديرة، ص. ٣١.

Mcinardus, O. Christian Egypt, p. 103.

(٢٦٢) صموئيل. الأنبا. دليل الكنائس والأديرة، ص. ٢٢ – ٢٣.

Mcinardus, O. Christian Egypt, pp. 96-99.

(٢٦٣) أبو المكارم. أخبار، ص. ٢٨. ويرجع ذلك إلى أن الحرائق كانت تلتهم هذه الأسقف إلى جانب حشرة النمل الأبيض التى كانت تتلفها خاصة فى كنائس مصر العليا.

(٢٦٤) كان يعلو الصحن بكنيسة العذراء بحارة الروم وكنيسة مار جرجس بدير الخندق وكنيسة آبامون بطوخ متور وكنيسة الملاك غبريال بالفسطاط وكنيسة مار جرجس بدير الخندق وكنيسة أبى سرجة بمصر القديمة وكنيسة العذراء بحارة زويلة وكنيسة أبى سيفين بمصر القديمة جمالون من الخشب "وجميعها بجمالات خشب نقى" يقوم على عوارض خشبية، أبو المكارم. أخبار، ص. ص. ٦ - ٧ - ١٤ - ٢٧ - ٣٥ - ٤٩ - ٥٠ - ٥٨ - ٥٩.

(٢٦٥) أبو المكارم. الكنائس والأديرة، ص. ١ - ٢، صموئيل، الأنبا. دليل الكنائس والأديرة، ص. ٩٩.

Meinardus. 0. Christian Egypt, p. 31, fig. 56

(٢٦٦) Der Narsessian, Alishan, Ayrarat, pp. 185-188. Architettura Medievale Armenia, S. the Armenians, p. 104, Armenian Art, p. 32.

(٢٦٧) Architettura Medievale Armenia, 1968, fig. 80. Armenian Archilecture, (1981). 31-32.

(٢٦٨) Architettura Medievale Armenia, 1968, fig. 80.

(٢٦٩) وتقع بإقليم كارس غرب تركيا جنوب غرب مدينة آنى.

Krautheimer, R, Early Christian and Byzantine Architecture, p. 230. Architettura Medievale Armenia, 1968, fig. 84. Der Narsessian, S. 77; the Armenians, fig. 102. Khalchatrian, l'Architecture arménienne. pp. 439. 51-53.56-58, 62, 64. 69. 71-71, 89. 96. Medieval Armenian Architecture. VI-VIII, pp. 3, 17, 30, 36-43, 46-47, 50, 52, 58. Harouthouian, V. and Hasrathian, M. Monuments of Armenia, pp. 36-37. Der Narsessian. S. Armenian Art, fig. 51.

(٢٧٠) Lynch, H. F. B. Armenia, I, pp. 377. Der Narsessian. S. The Armenian, pp. 103, 104, 137, 138. The Armenians. Armenian Art, pp. 36, 55, 71, 72. Harouthouian, V. and Hasrathian, M. Monuments of Armenia, pp. 62-63.

(٢٧١) تقع بإقليم مارينى كاراباخ بالقرب من حدود تركيا.

Krautheimer, R. Early Christian and Byzantine Architecture, p. 23. Architettura Medievale Armenia, fig. 86.

(٢٧٢) انظر دللى، ولفرد جوزيف. العمارة العربية بمصر، ص. ٥٦.

(٢٧٣) فكرى، أحمد. مساجد القاهرة ومدارسها، ج. ١، ص. ص. ٢٥ - ٢٦.

(٢٧٤) شرع الفاطميون فى إنشاء وتعمير عدد من الحصون (القرن ١١ - ١٢م) بدير المحروق بالقوصية ودير سمعان والدير الأحمر بسوهاج ودير الأنبا أنطونيوس ودير الأنبا بولا بالبحر الأحمر ودير الفاخورى. محمد، حجاجى إبراهيم. مقدمة فى العمارة القبطية الدفاعية، ص. ص. ١٢٩ - ١٦٥.

(٢٧٥) كلارك سومرز. الآثار القبطية، ص. ١٧٥. شيحه، مصطفى. دراسات، ص. ١٧٣، ش. ٦.

(٢٧٦) صموئيل، الأنبا. دليل الكنائس والأديرة، ص. ١٢١.

(٢٧٧) Christe, Yves. Art in the Christian World, figs. 4-5, p. 141.

(٢٧٨) فكرى، أحمد. مساجد القاهرة ومدارسها، ج. ١، ص. ص. ٨٩ - ٩٤ ش ١١. عثمان، محمد عبد الستار. دراسات أثرية، ص. ص. ٤٧٧ - ٤٨٢.

(٢٧٩) المقريزى، الخطط، ج. ٢، ص. ص. ٤٤٦ - ٤٤٨. فكرى، أحمد. مساجد القاهرة ومدارسها، ج. ١، ص. ص. ١٠٣ - ١٠٩.

(٢٨٠) أقيم في عهد الحافظ أبى المكارم، أخبار، ص. ٧٨.

(٢٨١) عثمان، محمد عبد الستار. دراسات أثرية، ص. ص. ٣٢٣ - ٣٩٩.

(٢٨٢) أقيمت على برجين من أبراج الحصن الرومانى وقد هدمها على بن يحيى الأرمنى وتحولت إلى مسجد وأعيد بناؤها فى القرن (١٠ م)، وأصبحت مقراً لبطريرك الإسكندرية بعد أن نقلت البطريركية إلى القاهرة فى عهد المستنصر، انظر كراسات لجنة حفظ الآثار العربية ١٨٩٧/١٤ ص. ص. ٩٩ - ١٠٠، شيحه، مصطفى. دراسات فى العمارة والفنون القبطية، ص. ٤٥.

Meinardus. 0. Christian Egypt, pp. 109-110. fig. 50.

(٢٨٣) الحموى، شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت الرومى، ت. ٦٢٦ هـ / ١٢٢٩م (١٩٠٦). معجم البلدان، القاهرة، ج. ٨، ص. ٨٨.

Garçin, J. (1977). La mosquée Al Lamati A Minya, *Annales Islamologiques*, t. XIII, IFAO, Le Caire, pp. 101 - 110.

(٢٨٤) Creswell, (1952). Muslim Architecture of Egypt, I, Oxford, pp. 236 - 238, fig. 134, pl. 85.

(٢٨٥) ظهرت الدخلات المتوجة بعقود بإيوان كسرى بالمدائن وبالطاقات الكبرى والصغرى ببغداد وبقصر الأخيضر.

(٢٨٦) دمر هذا الدير فى القرن ١٠م ثم أعيد بناؤه مرة أخرى، لذلك يمكن نسبة الكثير من أجزاء المعمارية بما فيها الكنيسة إلى العصر الفاطمى، أبو المكارم. أخبار، ص. ص. ١٠٠ - ١٠١ - ١١٠. شيحه، مصطفى. دراسات فى العمارة والفنون القبطية، ص. ص. ١٦٦ - ٢٣٩، ش. ٤٩.

Meinardus. 0. Christian Egypt, p. 245.

ثبت بأهم المصادر والمراجع

المصادر:

– ابن أبى جرادة، كمال الدين عمر بن أحمد (١٩٨٨). بغية الطلب فى أخبار حلب، الطبعة الأولى، تحقيق سهيل ذكار، دار الفكر – بيروت.

– ابن الأثير، أحمد بن على بن أبى الكرم، ت. ٦٣٠ هـ. / ١٢٣٨م (١٨٧٣). الكامل فى التاريخ، ١٢ جزء، القاهرة.

– ابن إياس، أبو البركات محمد بن أحمد، ت. ٩٣٠ هـ. / ١٥٢٣م (١٨٩٤). بدائع الزهور فى وقائع الدهور، ٣ أجزاء، بولاق.

– ابن بطريق، سعيد ت. ٣٢٨ هـ. / ٩٣٩م (١٩٠٩). التاريخ المجموع على التحقيق والتصديق، القسم الثانى، بيروت.

– ابن تغرى بردى، جمال الدين أبو المحاسن يوسف، ٨١٣ – ٨٧٤ هـ. / ١٤١٠ – ١٤٦٩م. النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة، ج. ٣، مطبعة دار الكتب – القاهرة.

– ابن حماد، أبو عبد الله محمد بن على (١٩٨١). أخبار ملوك بنى عبيد وسيرتهم، تحقيق ودراسة التهامى نقره وعبد الحليم عويس، القاهرة.

– ابن حوقل، أبو القاسم محمد، ق. ٤ هـ. / ١٠م (١٩٧٩). صورة الأرض، بيروت.

– ابن الجوزى، الإمام أبو الفرج عبد الرحمن بن على ابن محمد بن على، ت. ٥٩٧ هـ. / ١٢٢١م (١٩٣٩). المنتظم فى تاريخ الملوك والأمم، ٦ أجزاء، الطبعة الأولى، دار صادر – بيروت.

- ابن خـرداذبة، أبو القـاسم عـبـيـد اللّه بن عـبـد اللّه، ت. ٣٠٠ هـ. / ٩١٢ م (١٨٨٩). كتاب المسالك والممالك، ليدن.
- ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد بن خلدون الحضرمى، ت. ٨٠٨ هـ. / ١٤٠٦ م (١٩٨٤). مقدمة ابن خلدون، الطبعة الخامسة، دار القلم - بيروت.
- ابن خلكان، شمس الدين أبو العباس أحمد بن محمد بن أبى بكر البرمكى الإربيلى، ٦٠٨ - ٦٨١ هـ. / ١٢١١ - ١٢٨٢ م (١٩٦٨). وفيات الأعيان وأنباء الزمان، تحقيق إحسان عباس، ٨ أجزاء دار الثقافة - بيروت.
- ابن الظافر، جمال الدين على (١٩٧٢). أخبار الدول، القاهرة.
- ابن العميد، الشيخ المكين جرجس بن العميد بن إلياس، ت. ٦٢٢ هـ. / ١٢٧٢م (١٦٥٠). تاريخ المسلمين، طبعة ليدن.
- ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن الكثير القرشى، ت. ٧٧٤ هـ. / ١٣٧٢م. البداية والنهاية، ١٤ جزء، مكتبة المعارف - بيروت.
- ابن المقفع، ساويرس، ٣٨٦ - ٤١١ هـ. / ٩٩٦ - ١٠٢١ م (١٩٤٨ - ١٩٥٩). تاريخ بطاركة الكنيسة المصرية، ترجمة ونشر وتحقيق عزيز سوريال عطية، القاهرة.
- أبو المكارم، سعد اللّه جرجس بن مسعود، ألفه عام ٥٦٨ هـ. / ١١٧٢م (١٨٩٥) الكنائس والأديرة، التاريخ المعروف بتاريخ الشيخ أبى صالح الأرمينى، نشر بتلر وإيفيتس، عن النسخة المحفوظة بالمكتبة الأهلية بباريس، أوكسفورد.
- الإصطخرى، أبو إسحق إبراهيم بن محمد المعروف بالكرخى، ق. ٤ هـ. / ١٠م (١٩٢٧) مسالك الممالك، ليدن.
- الأنطاكى، يحيى بن سعيد، ت. ٤٥٨ هـ. / ١٠٦٦ م (١٩٠٥). تاريخ الأنطاكى، بيروت.

- البغدادى، صفى الدين عبد المؤمن بن عبد الحق، ت. ٧٣٩ هـ. / ١٣٣٨م (١٩٥٤). مراصد الاطلاع فى أسماء الأمكنة والبقاع، ٣ أجزاء، القاهرة.

- البلاذرى، أبو الحسن بن يحيى بن جابر البغدادى، ت. ٢٧٩ هـ. / ٨٩٢م (١٩٧٨). فتوح البلدان، بيروت.

- الحموى، شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الرومى، ت. ٦٢٦ هـ. / ١٢٢٩م (١٩٠٦). معجم البلدان، ٨ أجزاء، القاهرة.

- خسرو، ناصرى ت. ٤٥٣ هـ. / ١٠٦١م (١٩٤٥). سفرنامة، ترجمة يحيى الخشاب، مطبوعات لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة.

- الدمشقى، عبد الحى بن أحمد العكرى ١٠٣٢ – ١٠٨٩ هـ. / ١٦٢٣ – ١٦٧٨م. شذرات الذهب فى أخبار من ذهب، ٤ أجزء، دار الكتب العلمية – بيروت.

- الذهبى، أبو عبد الله محمد بن عثمان بن قايماز، (١٩٨٣). سير أعلام النبلاء، تحقيق شعيب الأرناؤوطى ومحمد نعيم العرقسوسى، ٢٣ جزء، الطبعة التاسعة ومؤسسة الرسالة – بيروت.

- السخاوى، شمس الدين محمد بن عبد الرحمن، ت. ٩٠٢ هـ. / ١٥٠٥ م (١٩٠٩). حسن المحاضرة فى أخبار مصر والقاهرة، القاهرة.

- الشابشتى، أبو الحسن على بن محمد، ت. ٣٨٨ / ٩٩٨ م (١٩٦٦). كتاب الديارات، تحقيق كوركيس عواد، بغداد.

- الشيبانى، محمد بن محمد بن عبد الواحد، ت. ٦٣٠ هـ. / ١٢٣٣ م (١٩٩٥). الكامل فى التاريخ، تحقيق أبى الفداء عبد الله القاضى، دار الكتب العلمية بيروت.

- الطبرى، أبو جعفر محمد بن جرير، ت. ٣١٠ هـ. / ٩٢٢ م (١٩٦٧). تاريخ الأمم والملوك، دار المعارف – القاهرة.

- القلقشندى، شهاب الدين أبو العباس أحمد بن على، ت. ٨٢١ هـ. / ١٤١٨م (١٩١٩ - ١٩٢٢). صبح الأعشى فى صناعة الإنشا، القاهرة.

- القلقشندى، شهاب الدين أبو العباس أحمد بن على (١٩٨٥). مآثر الإناقة فى معالم الخلافة، ٥ أجزاء، تحقيق عبد أحمد فراج، الكويت.

- الكندى، أبو عمر محمد بن يوسف، ت. ٣٥٠ هـ. / ٩٦١ م (١٩١٨). الولاة والقضاة، بيروت.

- المسعود، أبوالحسن على بن الحسين المسعودى، ت. ٣٤٦ هـ. / ٩٥٧ م (١٨٦١ - ١٨٧٧). مروج الذهب ومعادن الجوهر، ٩ أجزاء، القاهرة.

- المقدسى البشارى، شمس الدين أبو عبد اللّه، ت. ٣٨٨ هـ. / ٩٩٨ م (١٩٠٦). أحسن التقاسيم فى معرفة الأقاليم، ليدن.

- المقريزى، تقى الدين أبو العباس أحمد بن على، ت. ٨٤٥ هـ. / ١٤٤٢ م (١٩٩٦). اتعاظ الحنفا بأخبار الأئمة الفاطميين الخلفا، القاهرة.

- المقريزى، تقى الدين أبو العباس أحمد بن على (١٩٩٨). المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، تحقيق محمد زينهم ومديحة الشرقاوى، مكتبة مدبولى - القاهرة.

- اليعقوبى، أحمد بن أبى يعقوب بن واضح، ت. ٢٩٢ هـ. / ٩٠٤ م (١٨٨٣). تاريخ اليعقوبى، جزءان، ليدن.

المراجع العربية :

- إسكندر، فايز نجيب (١٩٨٢). أرمينيا بين البيزنطيين والخلفاء المسلمين، الإسكندرية.

- إسكندر، فايز نجيب (١٩٨٣). الفتوحات الإسلامية لأرمينيا، الإسكندرية.

- إسكندر، فايز نجيب (١٩٨٨). الحياة الاقتصادية فى أرمينيا إبان العصر الإسلامى، الإسكندرية.

- الباشا، حسن (١٩٩٩). موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية، مكتبة الدار العربية للكتاب - القاهرة.

- الجنزورى، علية عبد السميع (١٩٧٥). إمارة الرها الصليبية، سجل العرب - القاهرة.

- جمال الدين، عبد الله محمد (١٩٩١). الدولة الفاطمية، دار الثقافة - القاهرة.

- حسن، حسن إبراهيم (١٩٢٦). تاريخ عمرو بن العاص، الطبعة الثانية، مطبعة المعارف - القاهرة.

- حسن، حسن إبراهيم (١٩٩٣). تاريخ الدولة الفاطمية، مكتبة النهضة المصرية - القاهرة.

- حسن زكى (١٩٤٨). فنون الإسلام، القاهرة.

- حسين، صابر محمد دياب (١٩٧٨). أرمينية من الفتح الإسلامى إلى مستهل القرن الخامس الهجرى، دار النهضة العربية - القاهرة.

- دللى، ولفرد جوزيف (٢٠٠٠). العمارة العربية بمصر، ترجمة محمود أحمد، الألف كتاب - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة.

- سرور، محمد جمال الدين (١٩٦٠). مصر فى عصر الدولة الفاطمية، القاهرة.

- سرور، محمد جمال الدين (١٩٦٦). الدولة الفاطمية فى مصر سياستها الداخلية ومظاهر الحضارة فى عهدها، دار الفكرى العربى - القاهرة.

- سيد، أيمن فؤاد (١٩٩٢) الدولة الفاطمية فى مصر تفسير جديد، الدار المصرية اللبنانية - القاهرة.

– شافعى، فريد (١٩٩٤). العمارة العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة.

– شكرى، منير (١٩٦٢). أديرة وادى النطرون، مطبعة النهضة – الإسكندرية.

– شيحه، مصطفى عبد الله (١٩٧٩). دراسة للعمائر القبطية بصعيد مصر فى العصر الفاطمى – محافظة قنا، رسالة دكتوراه – كلية الآثار – جامعة القاهرة.

– شيحه، مصطفى عبد الله (١٩٨٨). دراسات فى العمارة والفنون القبطية، هيئة الآثار المصرية – القاهرة.

– صموئيل، الأنبا (٢٠٠٢). دليل الكنائس والأديرة فى مصر، القاهرة.

– عبد الحميد، سعد زغلول (١٩٨٦). تاريخ العمارة والفنون التشكيلية فى دول الإسلام، الحياة الفنية، دراسات فى تاريخ الحضارة الإسلامية العربية، منشورات ذات السلاسل، الكويت.

– عثمان، محمد عبد الستار (٢٠٠٣). دراسات أثرية فى العمارة العباسية والفاطمية، كلية الآداب بسوهاج.

– فكرى، أحمد (١٩٦٥). مساجد القاهرة ومدارسها، ج. ١، العصر الفاطمى، دار المعارف – القاهرة.

– كاشف، سيدة إسماعيل (١٩٧٠). مصر فى فجر الإسلام، الطبعة الثانية، دار النهضة العربية – القاهرة.

– كلارك، سومرز (٢٠٠٢). الآثار القبطية فى وادى النيل، ترجمة إبراهيم سلامة إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة.

– لوبون، جوستاف (١٩٤٨). حضارة العرب، ترجمة عادل زعيتر، الطبعة الثانية، مطبعة دار إحياء الكتب العربية – القاهرة.

- ماجد، عبد المنعم (١٩٦١). الإمام المستنصر بالله الفاطمى، مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة.

- ماجد، عبد المنعم (١٩٨٥). ظهور خلافة الفاطميين وسقوطها فى مصر، القاهرة.

- ماجد، عبد المنعم (١٩٨٥). نظم الفاطميين ورسومهم فى مصر، جزءان، مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة.

- ماجد، عبد المنعم (١٩٨٧). تاريخ الحضارة الإسلامية فى العصور الوسطى، الطبعة الرابعة، مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة.

- ماهر، سعاد (١٩٧٧). مدينة أسوان وآثارها فى العصر الإسلامى، القاهرة.

- محمود، حسن أحمد (١٩٨٦). الإسلام والحضارة العربية فى آسيا الوسطى، بين الفتحين العربى والتركى، مكتبة النهضة العربية، القاهرة.

- مركز الدراسات التخطيطية والمعمارية ومركز إحياء تراث العمارة الإسلامية (١٩٩٠). أسس التصميم المعمارى والتخطيط الحضرى فى العصور الإسلامية بالعاصمة القاهرة، منظمة العواصم والمدن الإسلامية، جدة.

- وزيرى، يحيى، (١٩٩٩). موسوعة عناصر العمارة الإسلامية (الكتاب الثانى)، مكتبة مدبولى – القاهرة.

وزيرى، يحيى، (٢٠٠٤). العمارة الإسلامية والبيئة، عالم المعرفة – الكويت العدد ٣٠٤ – يونيو.

وولتر (٢٠٠٢). الأدير الأثرية فى مصر، ترجمة إبراهيم سلامة إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة.

المراجـــع الأجنبيــــة

- Alishan, L. S. (1881). Ayrarat, Venice.

- Atiya, A. S. (1968). A History of Eastern Christianity, London.

- Atiya, A. S. (1991). The Coptic Encyclopedia, 8 vols. New York.

- Bahgat, et Gabriel, A. (1921). Fouilles d'al Fustat, Le Caire.

- Bjorklund, Ulf. (1981) North to Another Country, the Formation of Suryoyo Community in Sweden, Stockholm - Elfo.

- Bosworth, C. E. (1979) The Protected Peoples, Christians and Jews, in Medieval Egypt and Syria, *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester*, 62.

- Briggs, M. (1924). Mohammedan Architecture in Egypt and Palestine, Oxford.

- Christ, Yves, and Others (1982). Art in the Christian World, London.

- Creswell, K. A. C. (1952-1959). Muslim Architecture of Egypt, 2 vols. Clarendon Press, Oxford.

- Creswell, K. A. C. (1989). A Short Account of Early Muslim Architecture, Revised and Supplemented by James W. Allan, The American Univ. Press.

- Creswell, K. A. C. (1940). Early Muslim Architecture, II, Abbasids, Clarendon Press Oxford.

- Daflary, F. (1992). The Imâ'îlîs, their History and Doctrines, Cambridge.

- DC Morgan,1. (1919). Histoire du peuple arménian, Paris

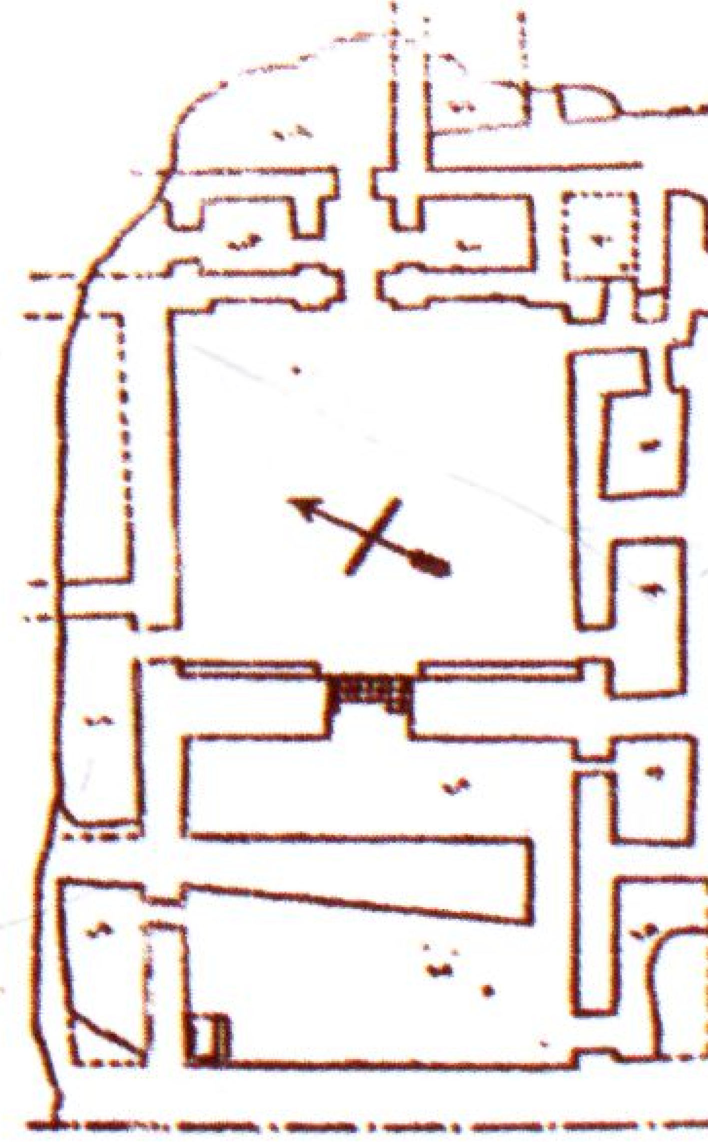
- Der Narsessian, S. (1970). The Armenians, *Praeger Series Ancient Peoples and Places*, Vol. 68. New York.

- Der Narsessian, S. (1978). Armenian Art, Paris.

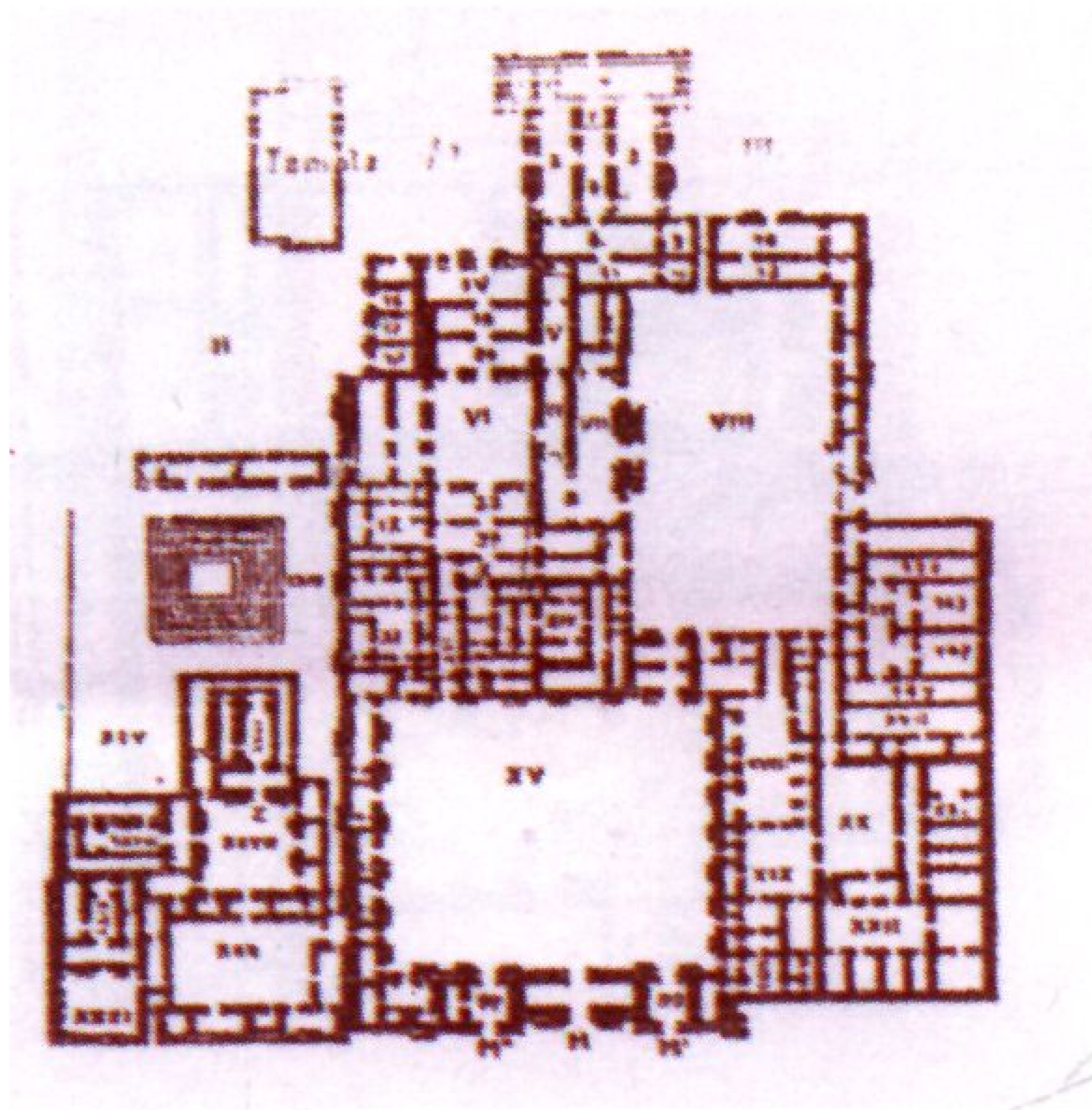
- El Basha, H. (1999). The Umayyad Architecture in Spain, *Encyclopedia of Islamic Architecture Art and Archaeology*, Maktabat al Dar al Arabia li'l Kitab, Cairo.

- El Basha, H. (1999). Herzfeld Theory about the Architecture Origin of the Cruciform Madrasa, *Encyclopedia of Islamic Architecture Arts ard Archaeology* , Maktabat al Dar al Arabia li'l Kitah, Cairo.
- El Hawary, II. (1935). Trois minarets fatimides à la frontière nuhienne, (B. 1. E.), XVII.
- Fischel W. J. (1968). Jews in the Economic and Political Life of Mediaeval Islam, London.
- Flescher (1961). A History of Architecture, London.
- Garcin, J. (1977). La mosqée Al Laniafi à Minya, *Annales Islamologiques*, t. XIII, IFAO.
- Grossmann, P. (1991). Church Architecture in Egypt, *the Coptic Encyclopedia,* vol. 2.
- Goïten, S. D. (1967-1988). A Mediterranean Society Berkeley, vol. 1.
- Grousset, R. (1947). Histoire de l'Arménie des origines à 1071, Paris.
- Harouthiounian, V. and Hasrathian, M. (1975). Monuments of Armenia, Beirut.
- Hasrathian, M. (1973). La salle à coupole du VII[e] siècle de Dedmachene et les monuments similaires du Moyen Age en Arménie, *Revue des Études Arméniennes,* N. S., t-x.
- Harouthiounian, V. and Hasrathian, M. (1975). Monumenfs of Armenia from Prehistoric Era to the 17[th] Century, Brirnl.
- Herzfeld (1934). Studies in Architecture , II, *Ars Islamica*, vol. X,.
- Hoag, J. D. (1968). Western Islamic Architecture , Studio Vista, London.
- Jakobson, A.I.. (1950). Essay on the History of Armenian Architecture, Moscow and Leningrad.
- Khalchatrian (1971). L'architecture arménienne du IV[e] - VI[e] siècle, Paris.
- Krautheimer, R. (1965). Early Christian and Byzantine Architecture.
- Lev, Y. (1991). State and Society in fatimid Egypt, Leiden.
- Lynch, H. F. B. (1965-1967). Armenia, Travels and Studies, 2 vols., London 1901. Rent., Beirut.
- Meinardus, 0. (2002). Christian Egypt, Coptic Art and Monuments through Two Millennia, The American Univ. in Cairo press.
- Minorsky (1964). Le norn de Uvui en Arménie, *Iranica Twenty Articles*, Tahran.

- Monneret de Villard (1927). Description générale du monastère de St. Simeon à Aswan, Milan.
- Monneret de Villard (1928). Les Églises du monastère des Syriens à Wadi en Natrun, Le Caire.
- Monneret de Villard (1930). La Necropoli Musulmana di Aswan, Le Caire.
- Patricolo - Villard (1929). The church of Sitt Burbara, Florence.
- Howard, G. Segal, J. B. (1970). Edessa, The Blessed City, Oxford - Claredon.
- Shiha, M. (2001). The Islamic Architecture in Egypt, *Prism Archaeologicel Series* 5, Ministry of Culture - Egypt.
- Tritton, A.S. (1930). The Caliphs and their Non-Muslim Subject, Oxford.
- White, Ev. (1932). Monasteries of Wadi-n-Natrun, London.
- Wiet, G. et Hautecoeur, L (1932). Les Mosquées du Caire, Paris.



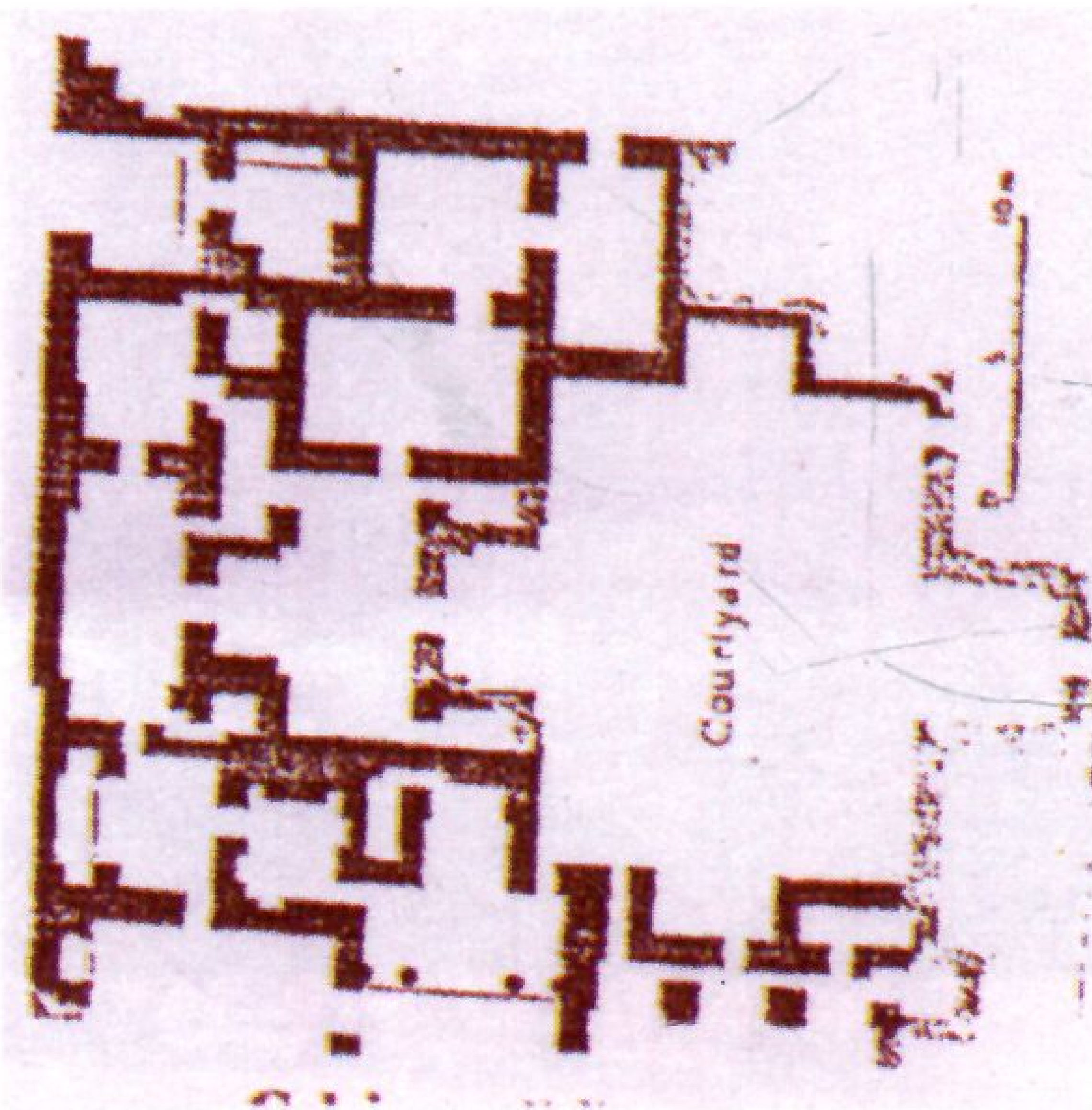
شكل ١ – قصر بكر آوه عن وليد الجادر.



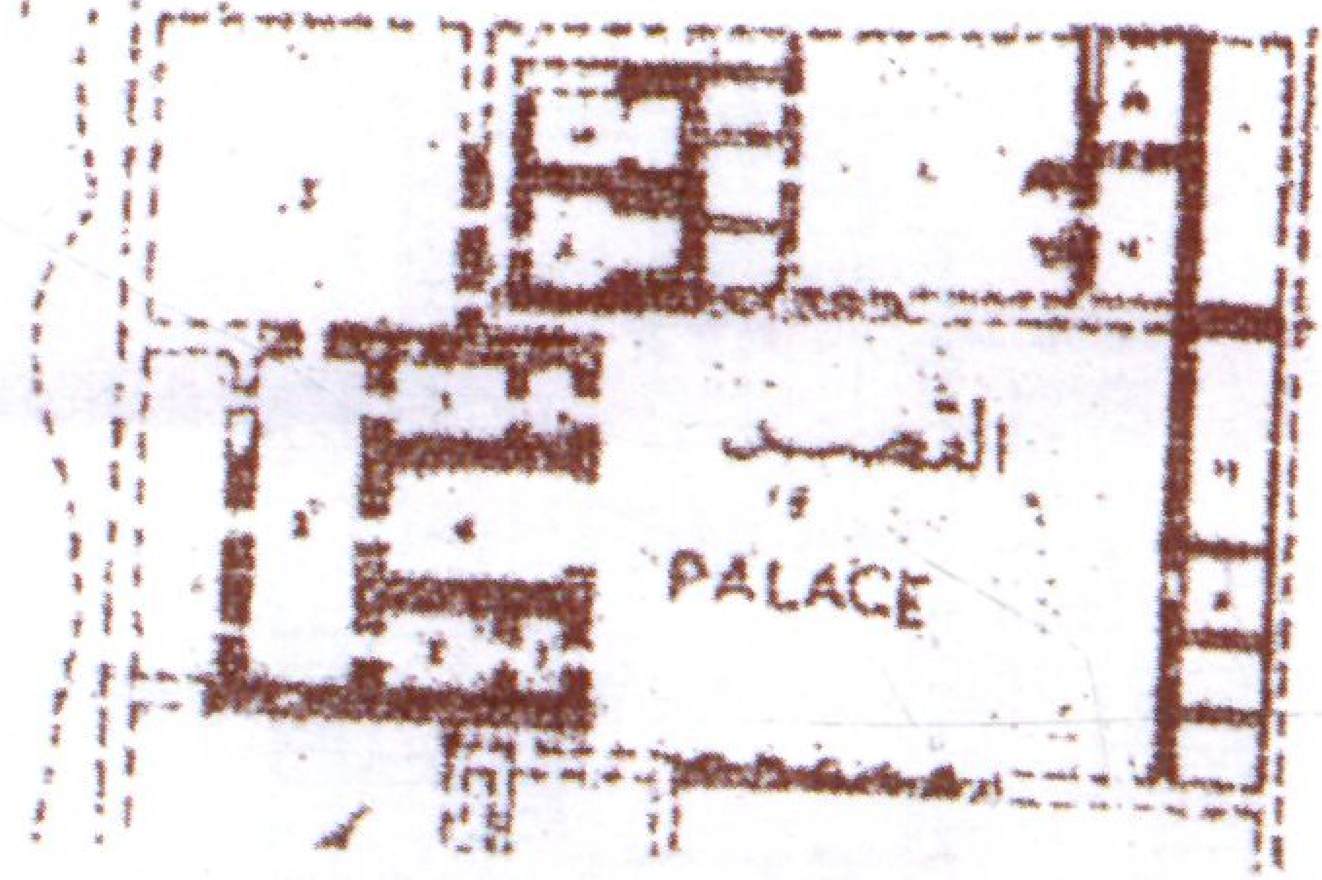
شكل ٢ – قصر سرجون فى دور شروكين عن وليد الجادر.



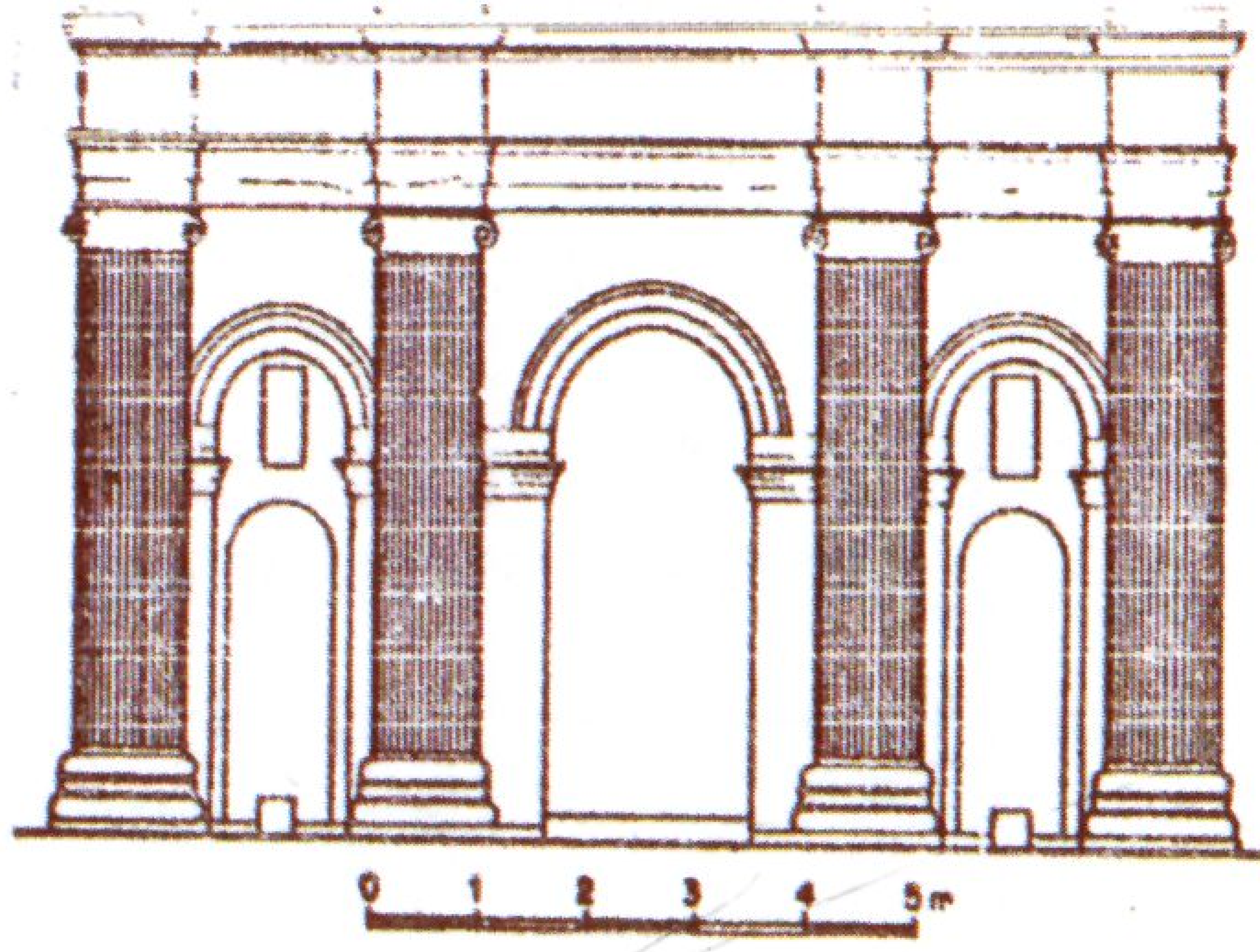
شكل ٣ – قصر الأواوين فى آشور عن Golvin.



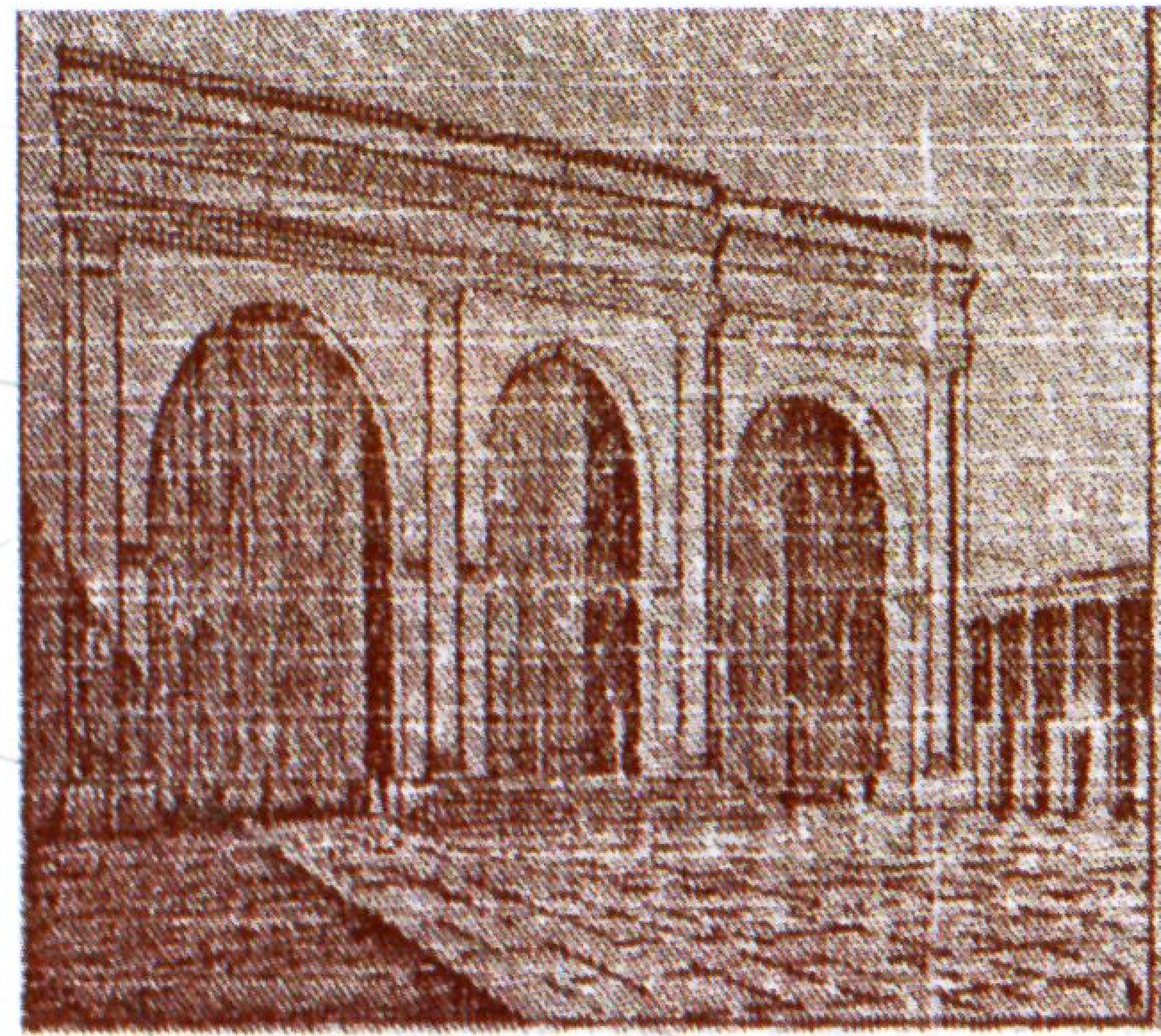
شكل ٤ – بيوت المدائن عن Golvin.



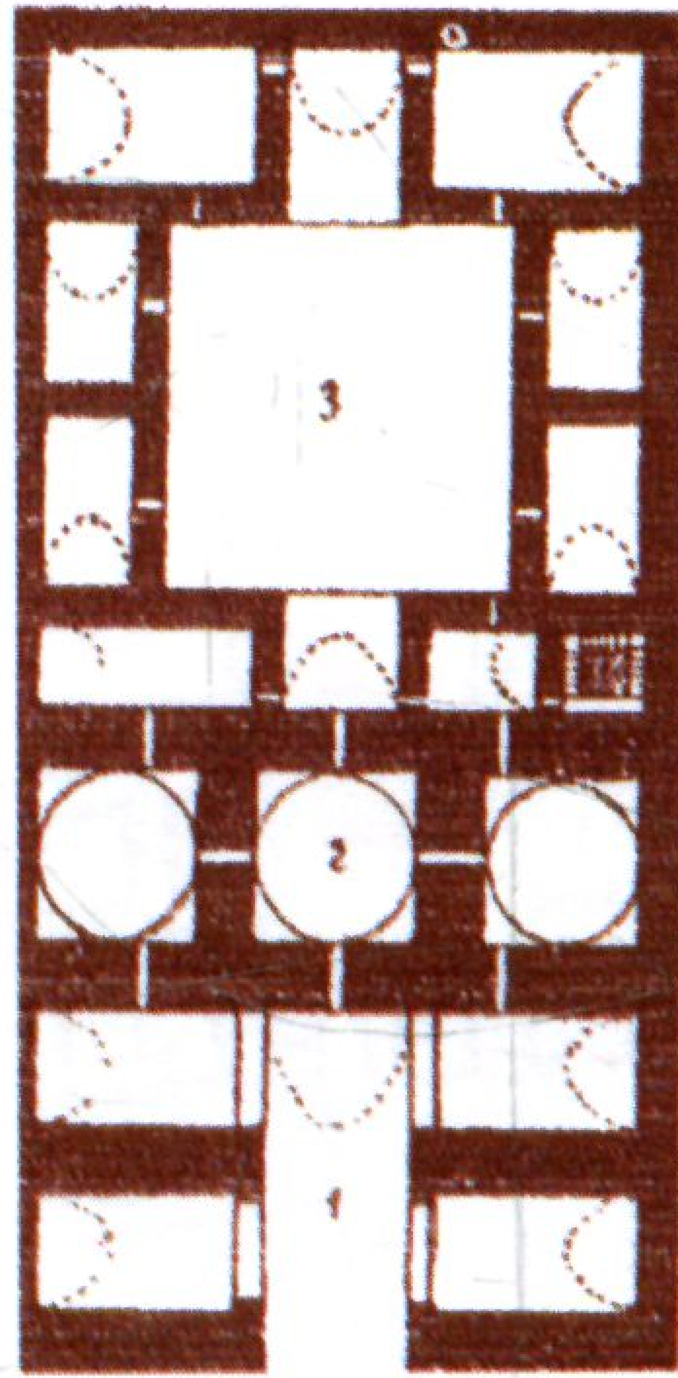
شكل ٥ - قصر إسكاف بنى جنيد عن طاهر مظفر العميد.



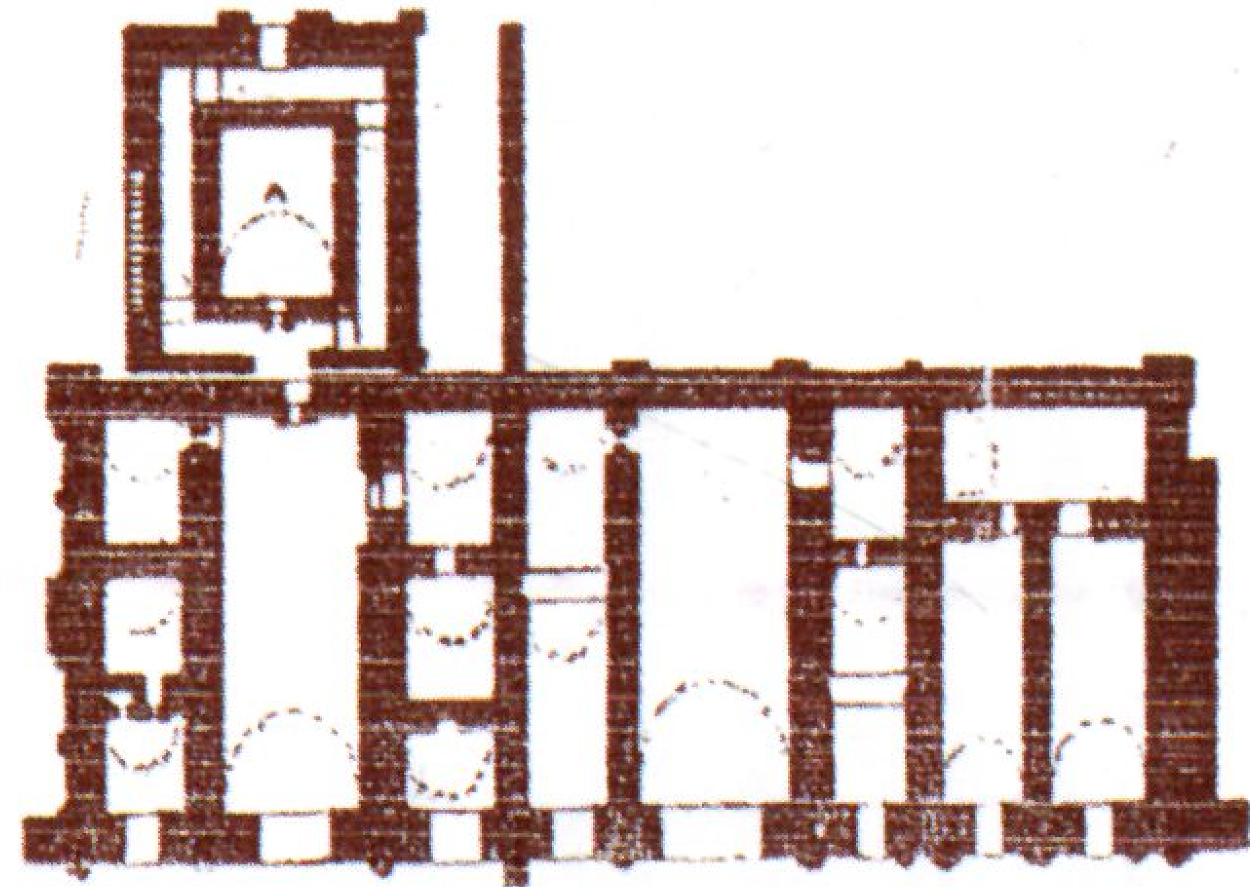
شكل ٦ - واجهة معبد كاريوس بالوركاء عن واثق الصالحى.



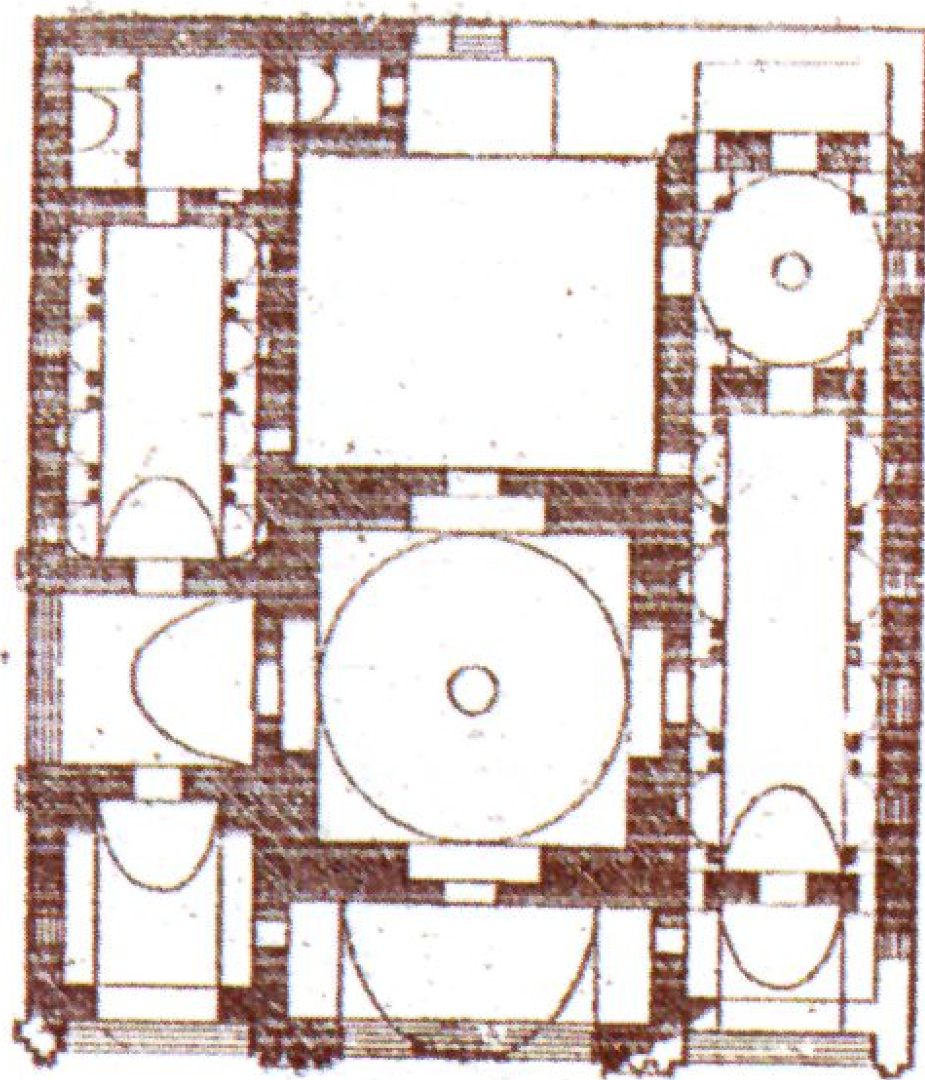
شكل ٧ - واجهة معبد آشور فى آشور عن واثق الصالحى.



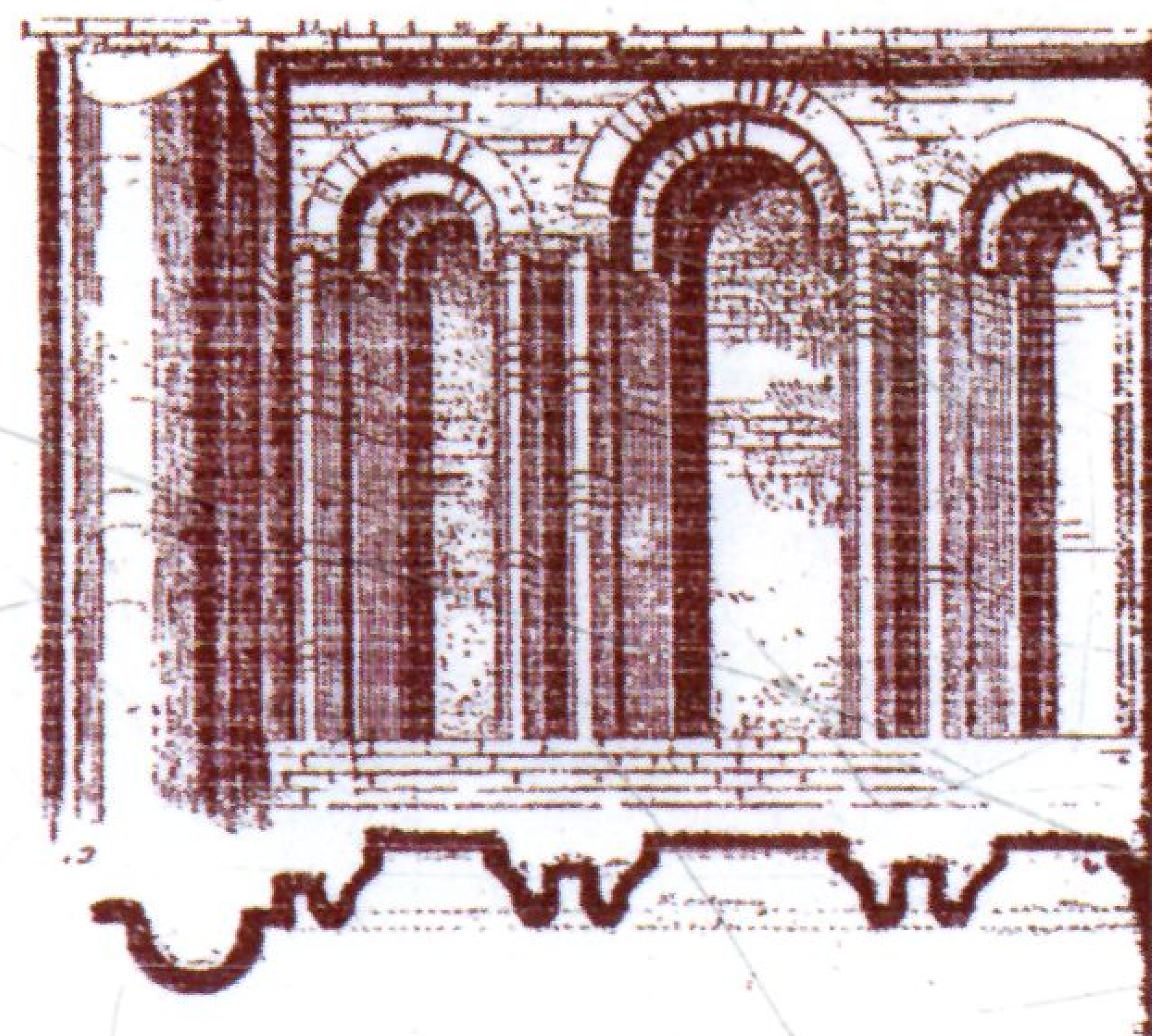
شكل ٨ - قصر فيروز آباد (٢٢٦ - ٢٤٢ م) عن مرابط.



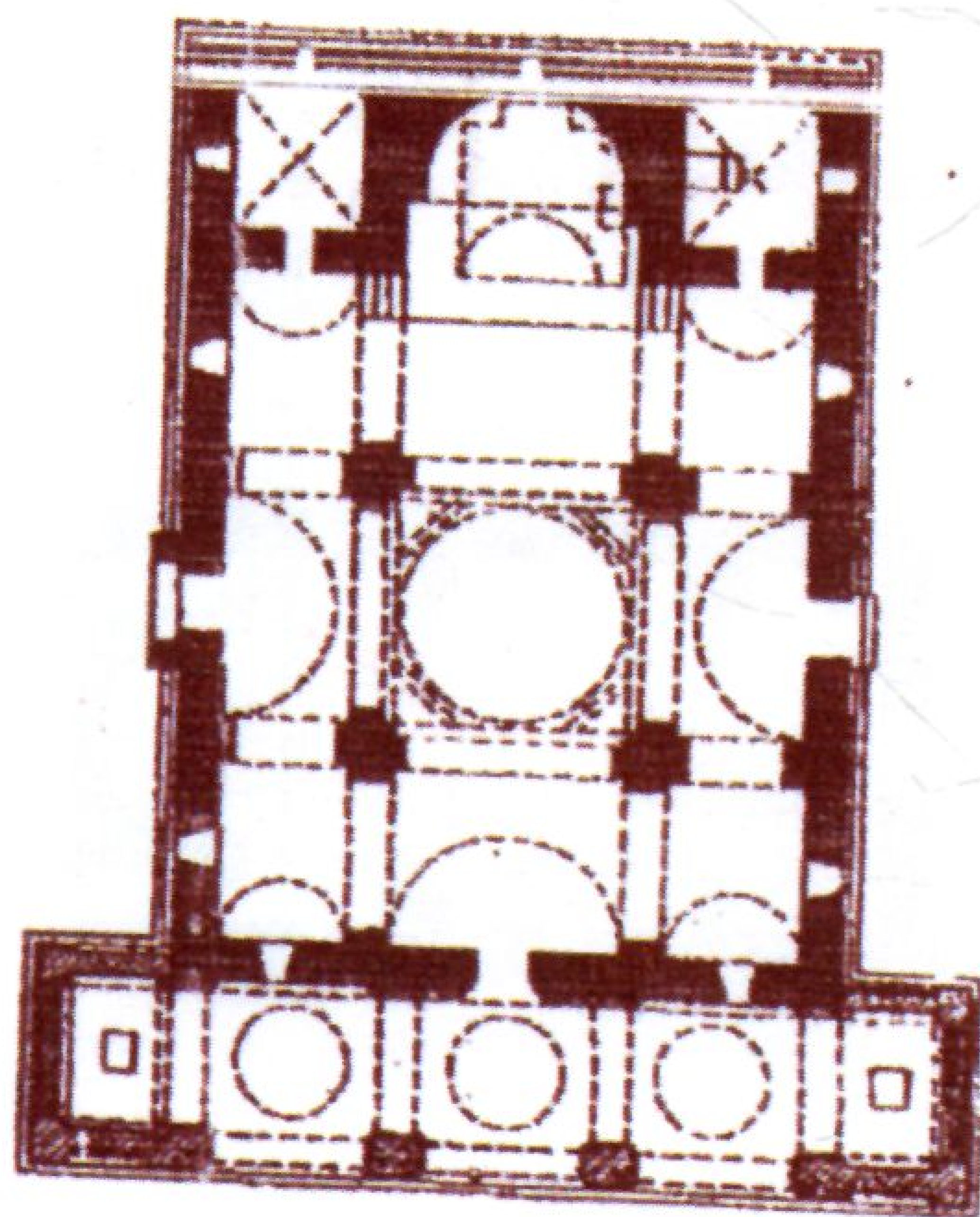
شكل ٩ – قصر الحضر عن مرابط.



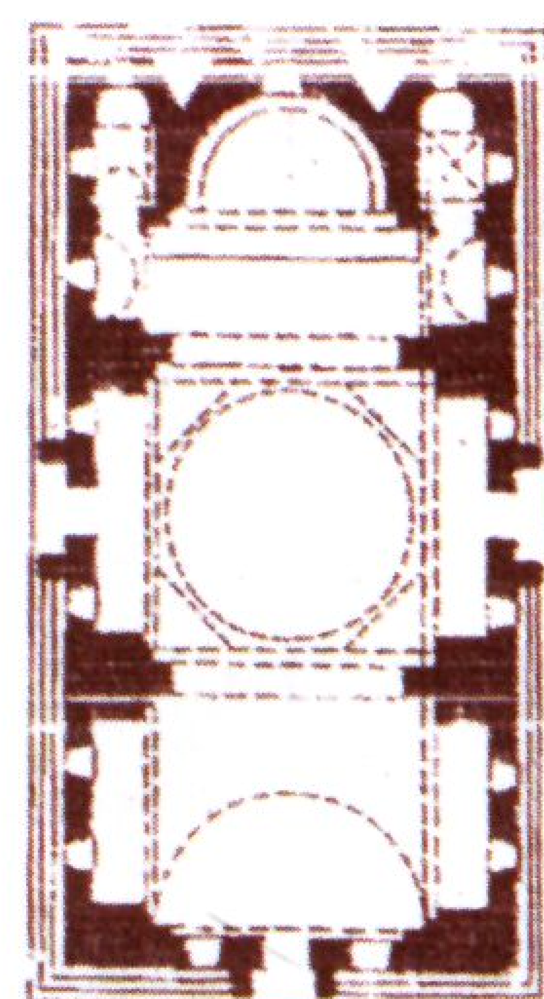
شكل ١٠ – قصر سروستان
(النصف الأول من القرن ٣ الميلادى)
عن مرابط.



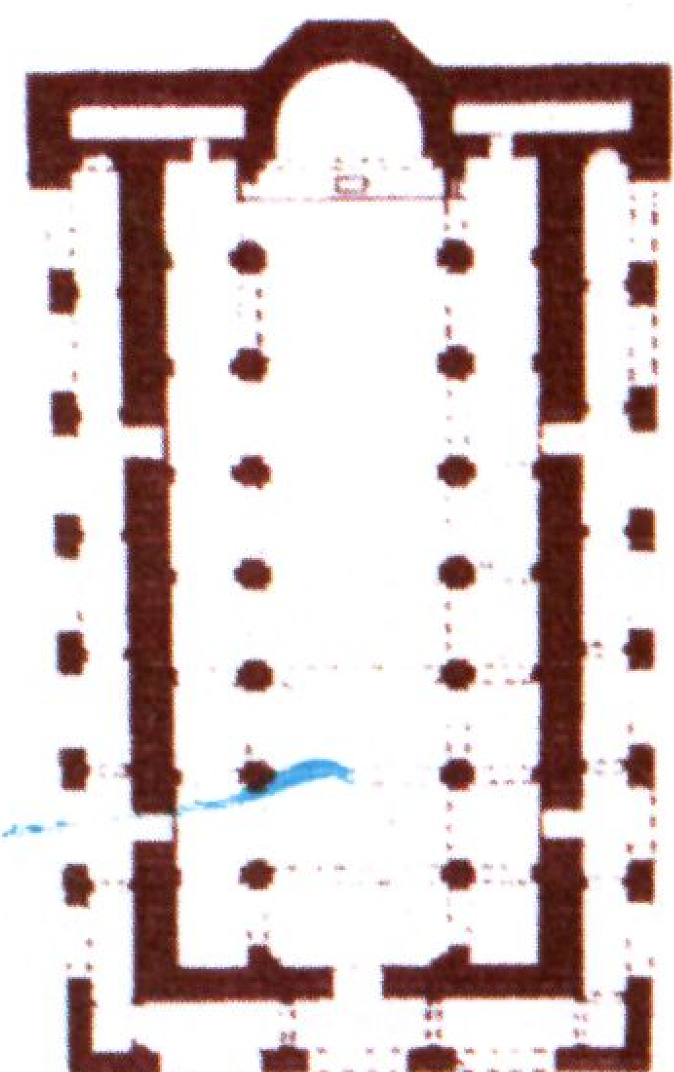
شكل ١١ – قصر طيسفون (المدائن)
(٥١٣ – ٥٧٩ م) عن مرابط.



شكل ١٢ – كنيسة أودزون بأرمينية (القرن ١١ – ١٢الميلادى) عن Architettura Medievale Armenia.

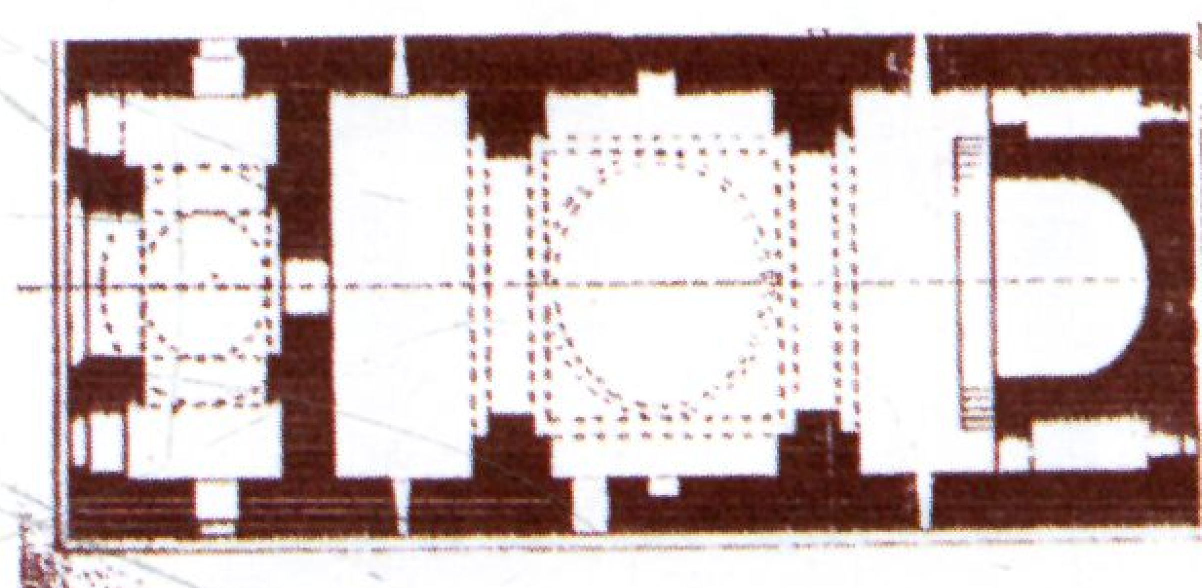


شكل ١٣ - كنيسة جايين بأرمينية (القرن ١٢الميلادى) عن Medieval Armenian Architecture.



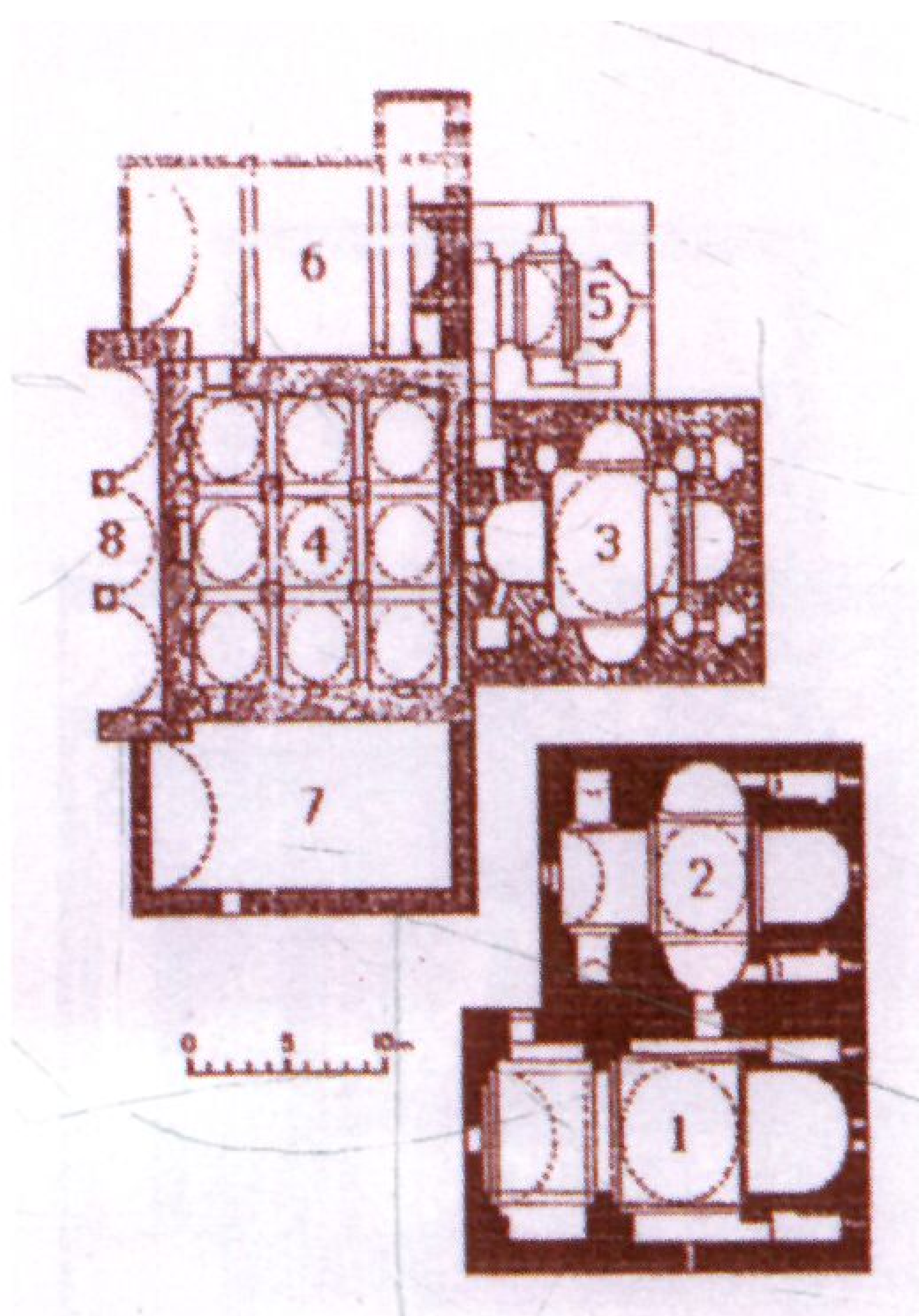
شكل ١٤ - كنيسة بتلنى بأرمينية

عن Der Narsessian.



شكل ١٥ - كنيسة فالارشابات بأرمينية

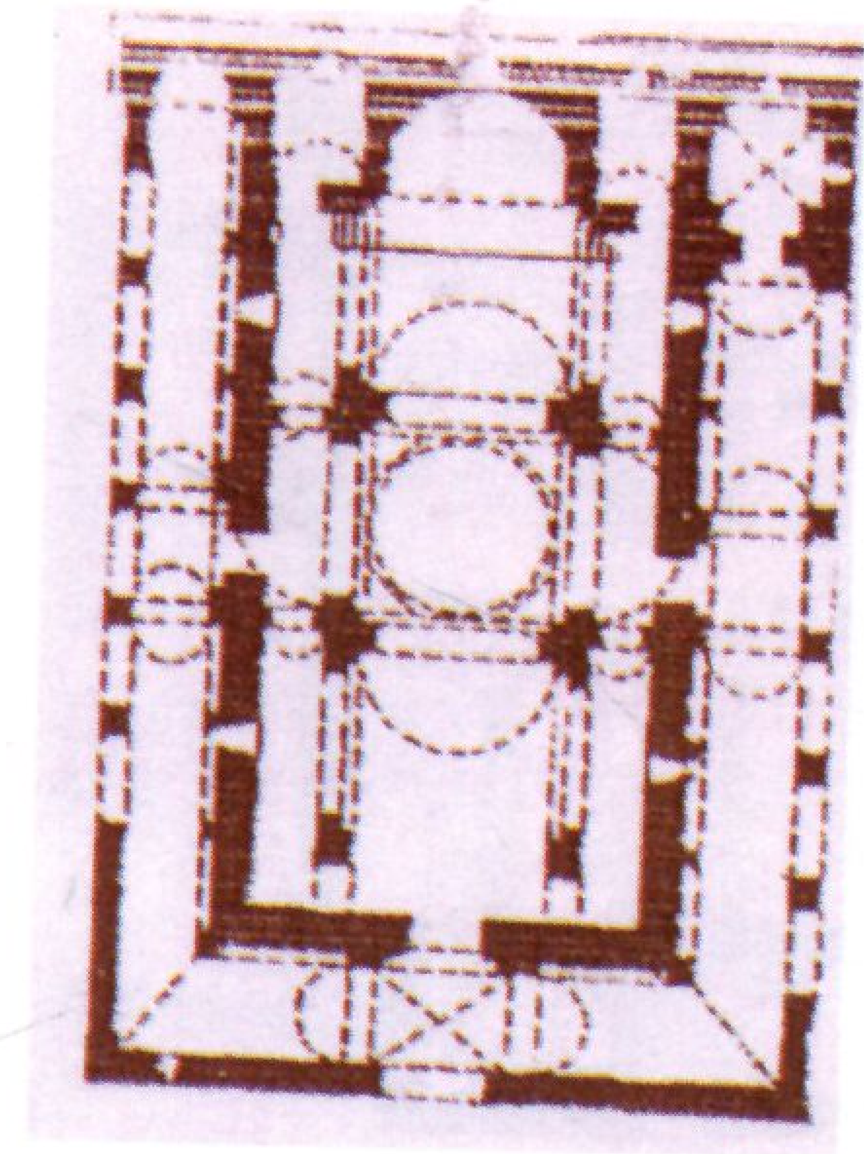
عن Armenian Architecture .



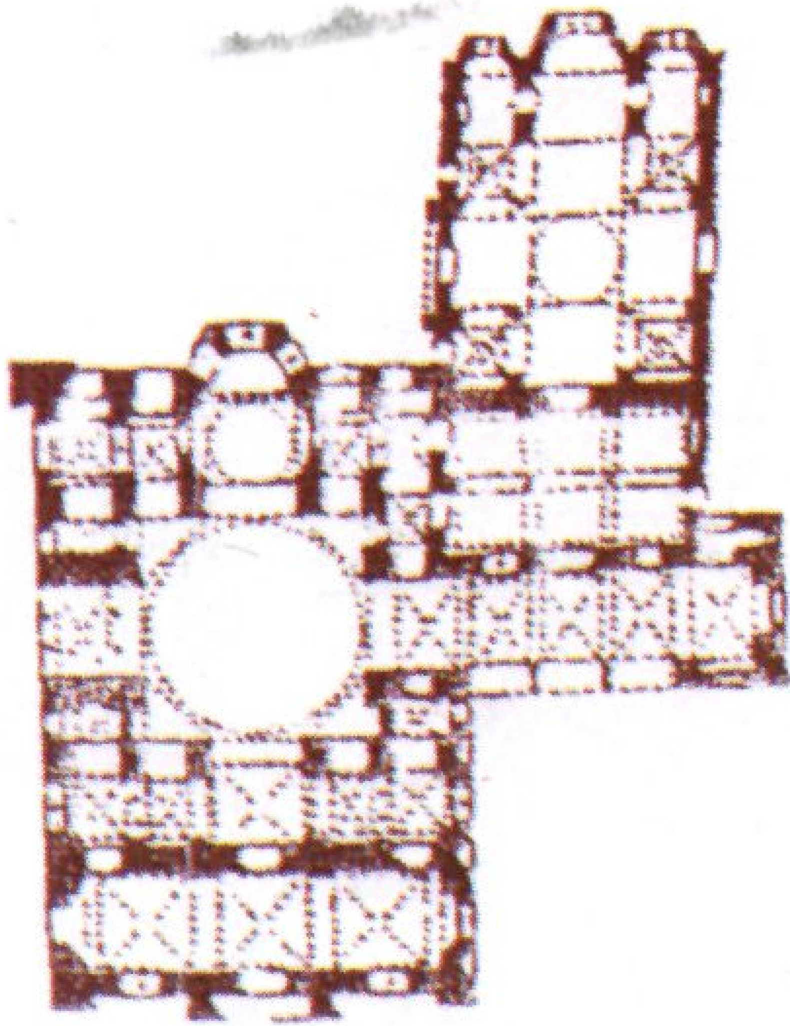
شكل ١٦ - دير فاراجافانك بأرمينية

(١٠٠٣ - ١٠٢٢ م)

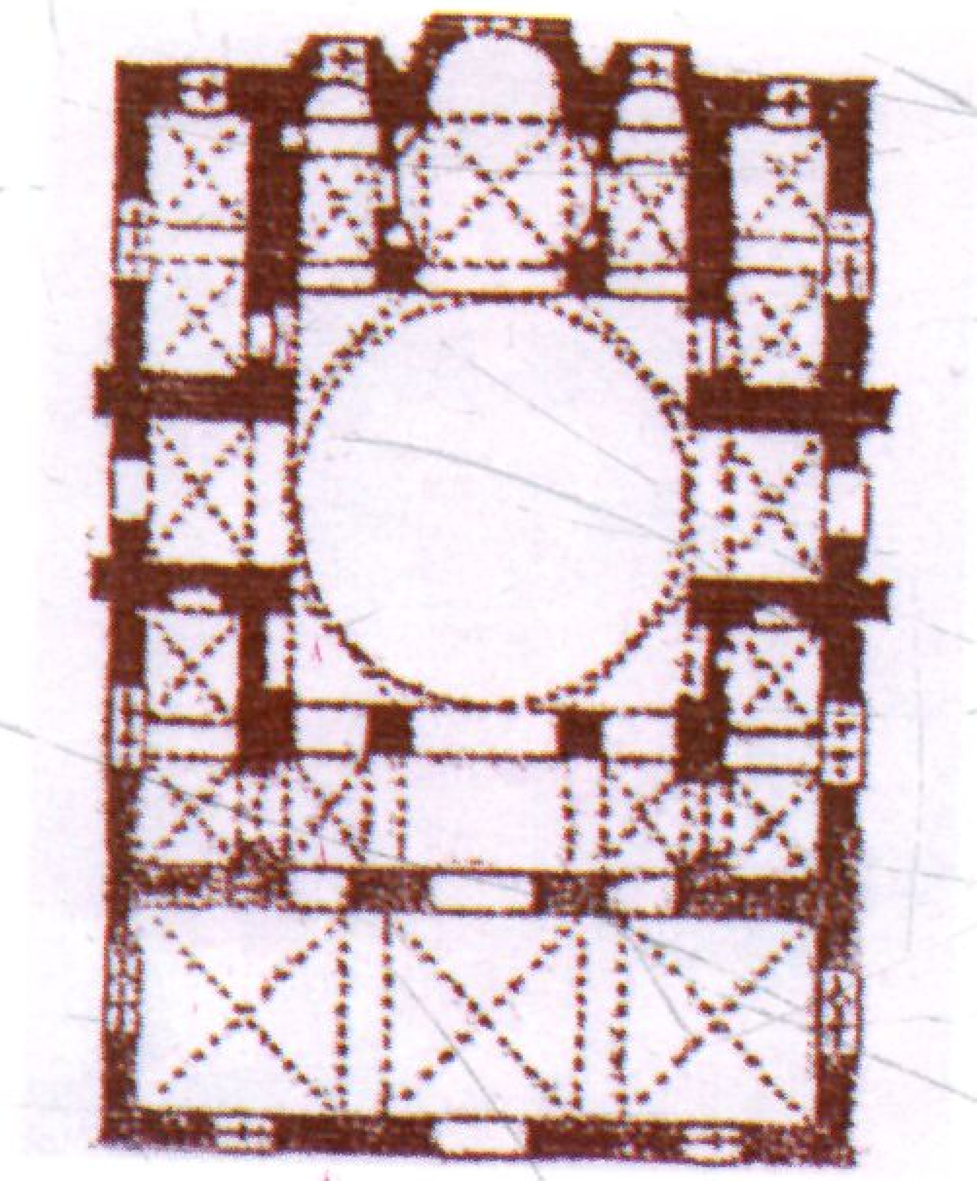
عن Armenian Architecture .



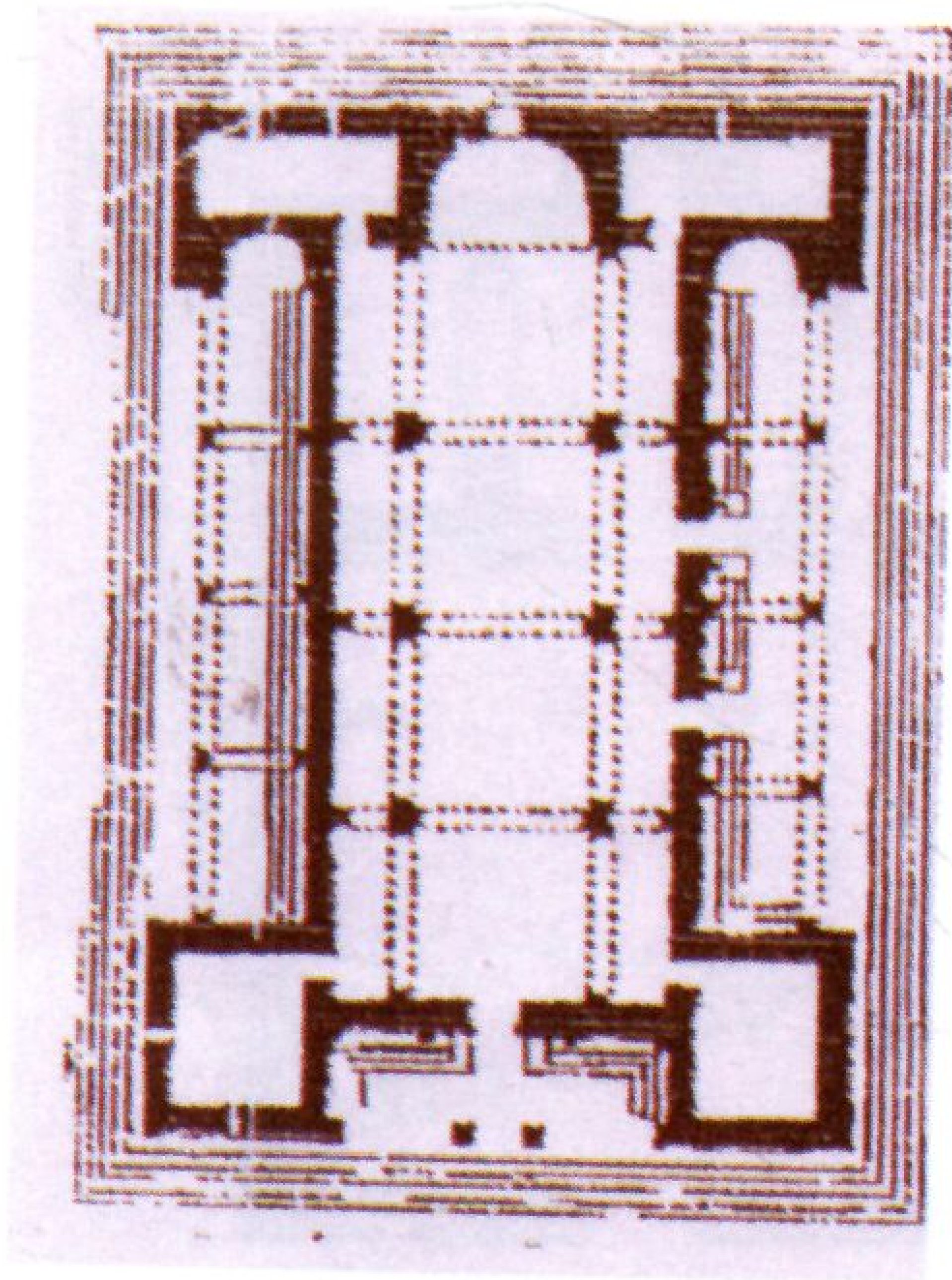
شكل ١٧ – كنيسة دوين بأرمينية
عن Khalchatrian .



شكل ١٨ – كنيسة القديس لوقا
فى فوكيس (١٠٢٠ م) عن Christ.



شكل ١٩ – كنيسة دافنى (١٠٨٠ م)
عن Christ .

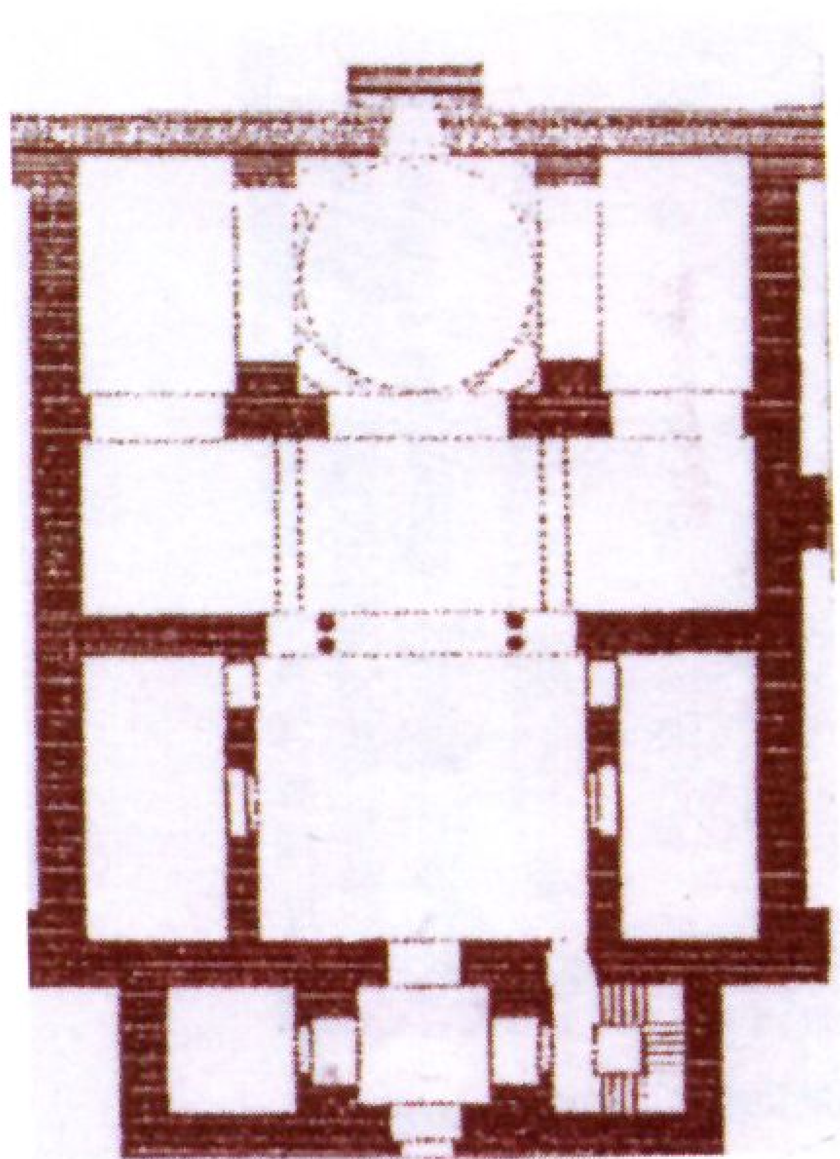


شكل ٢٠ – كنيسة إيروروك بأرمينية
(جددت عام ١٠٣٨م وعام ١٢٠١ –
١٢١٢م) عن Khalchatrian .



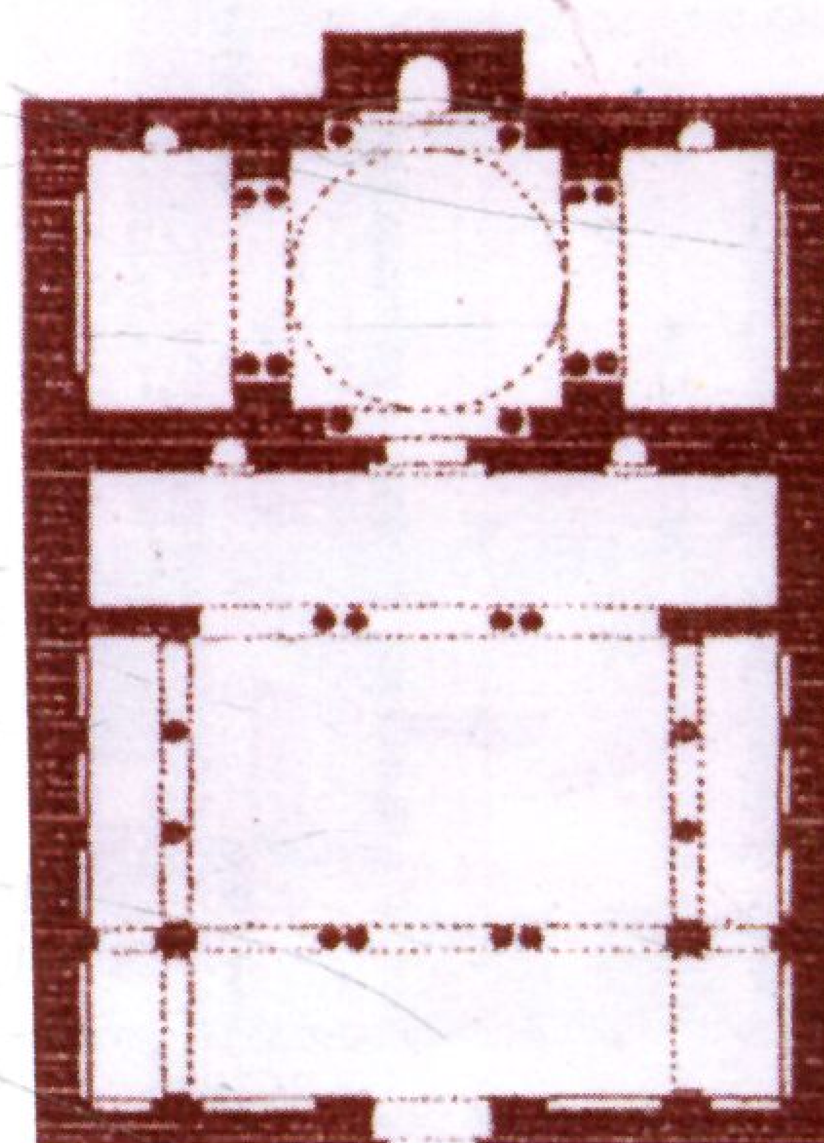
شكل ٢١ – بيتان من الفسطاط

عن على بهجت.

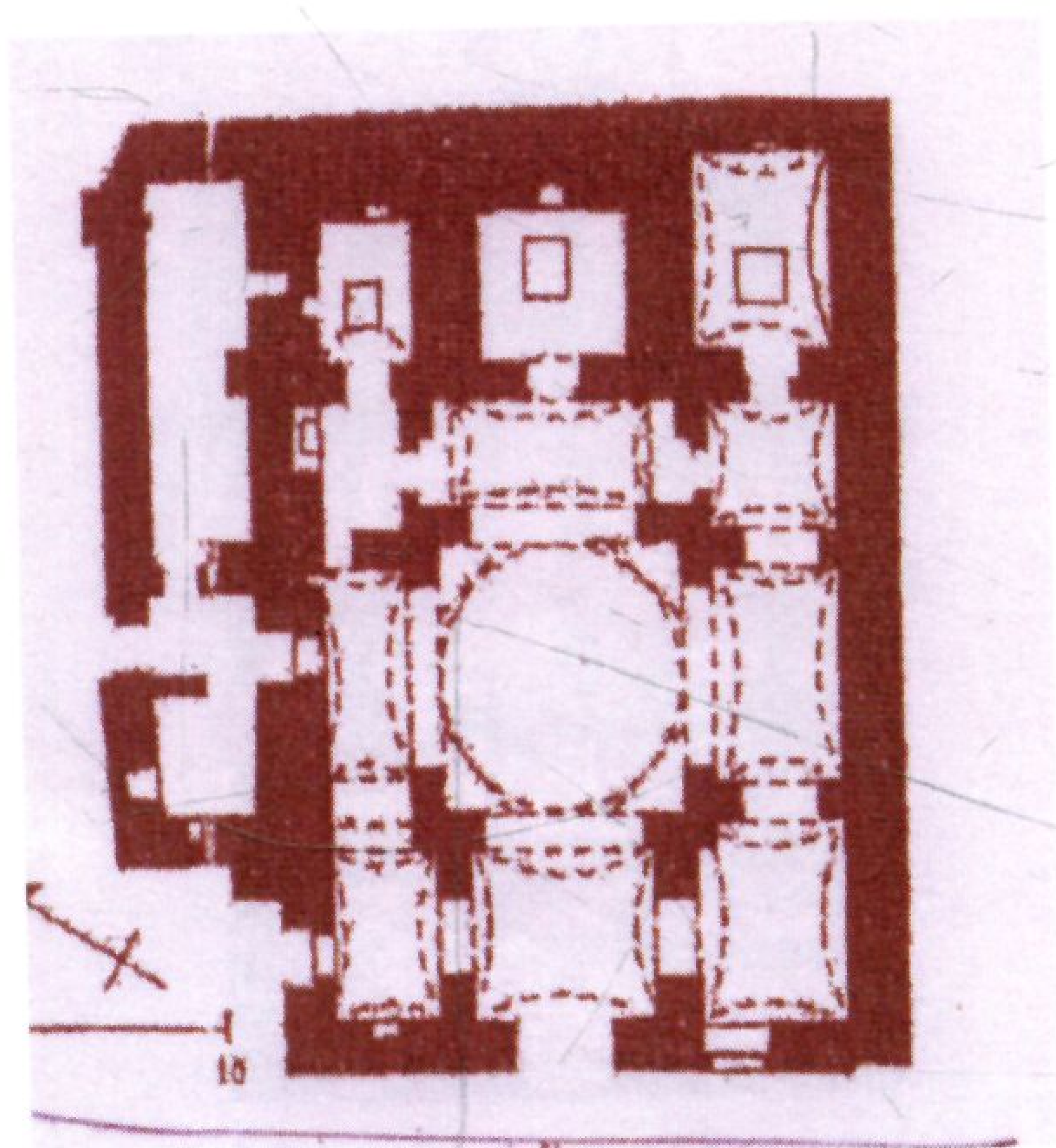


شكل ٢٢ – مشهد الجيوشى
(٤٧٨ هـ. / ١٠٨٥ م)

عن أحمد فكرى.

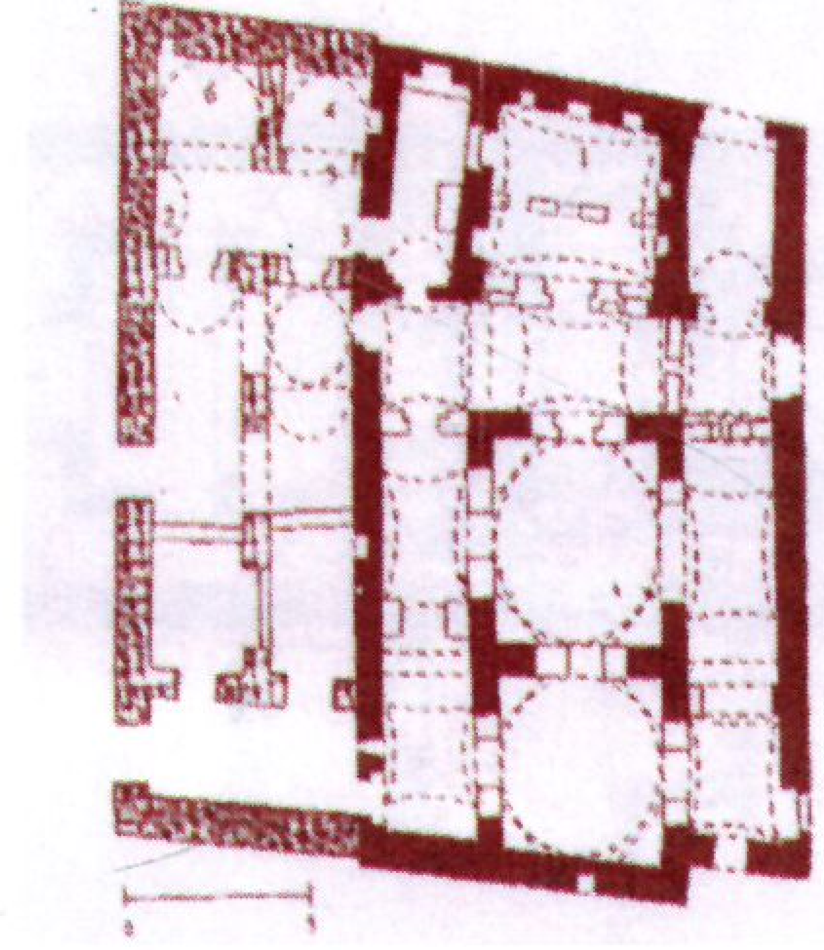


شكل ٢٣ – مشهد السيدة رقية
(٥٢٧ هـ. / ١١٣٣ م) عن أحمد
فكرى.

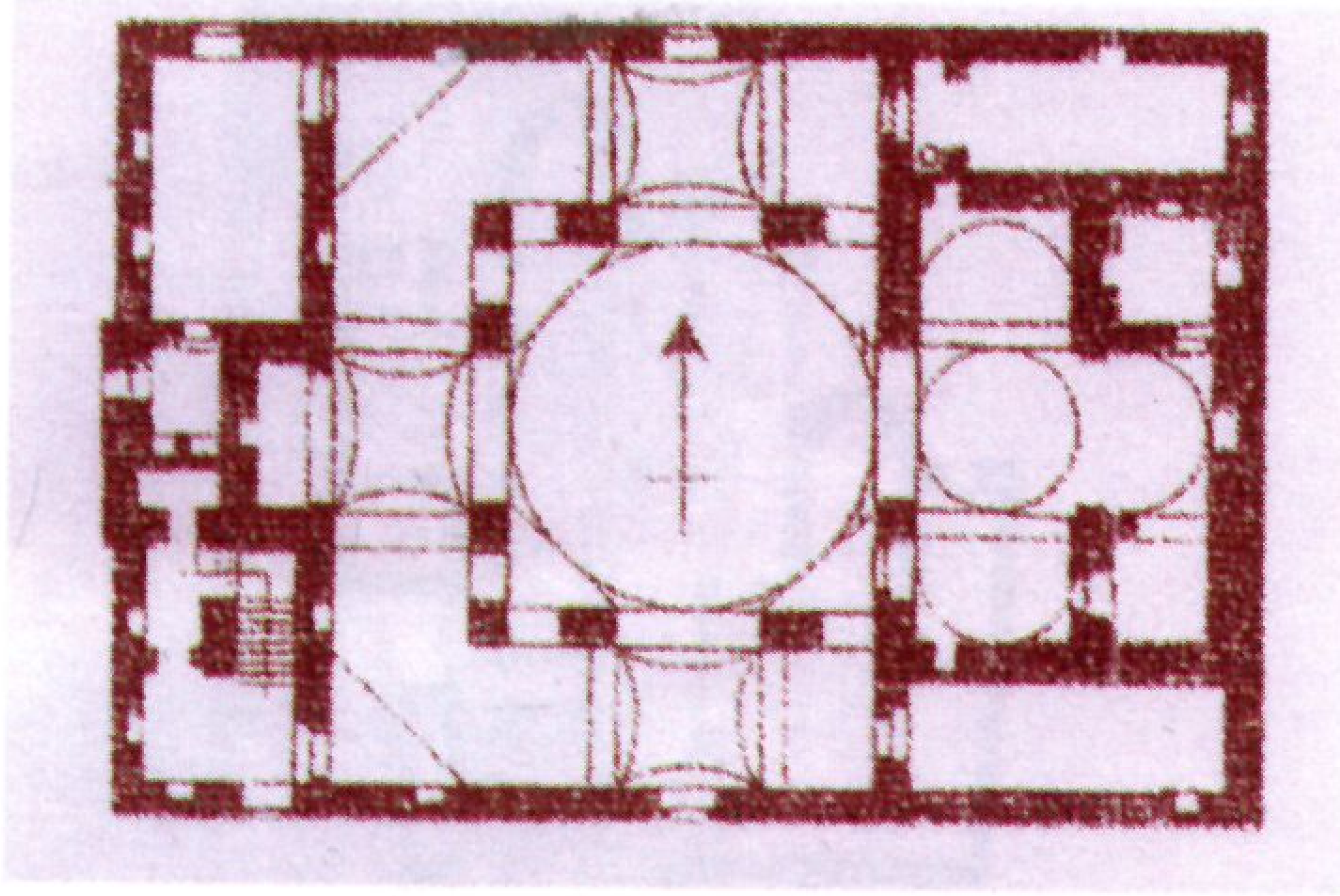


شكل ٢٤ – دير الفاخورى (القرن
١٢الميلادى)

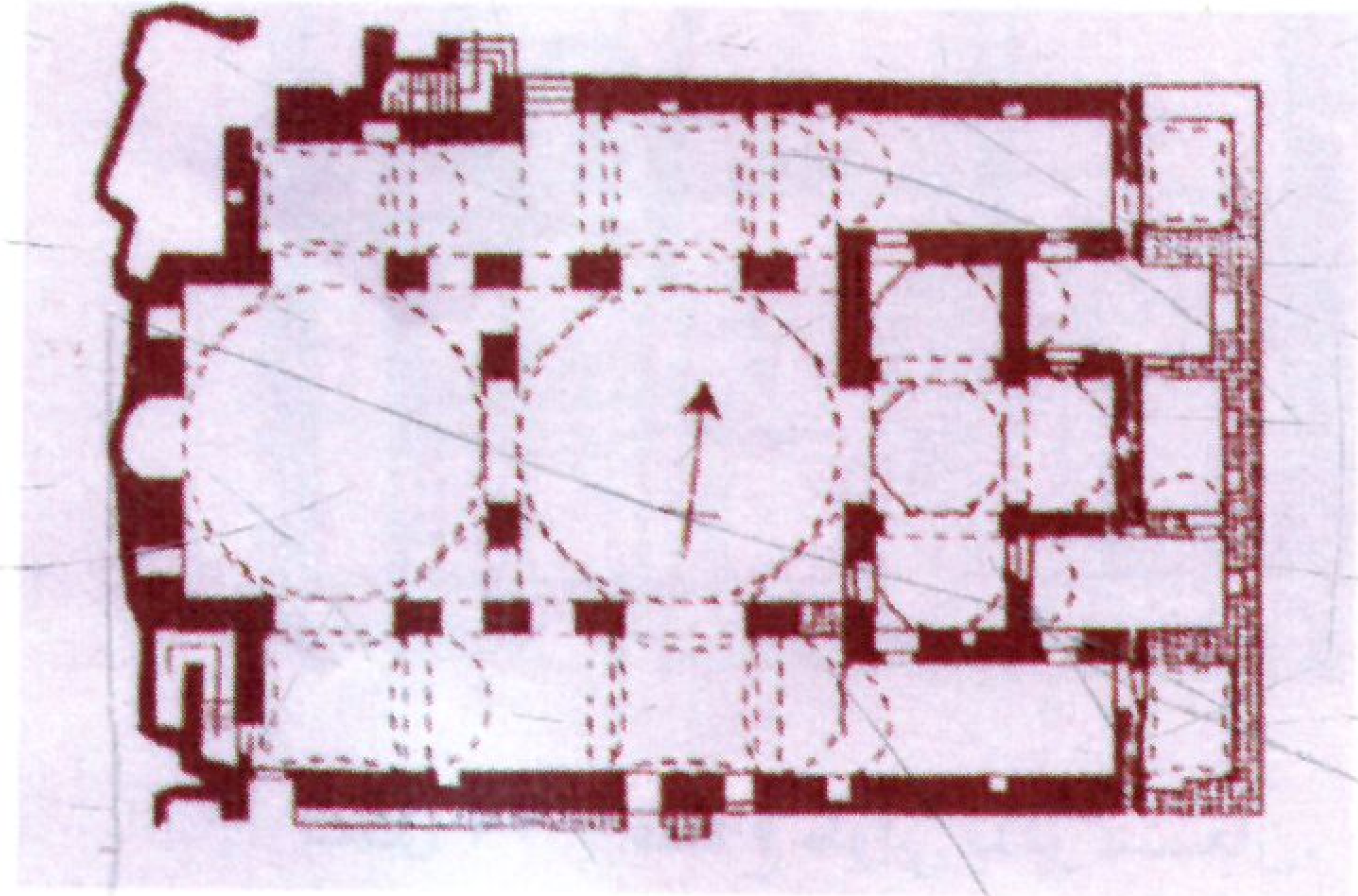
عن Meinardus .



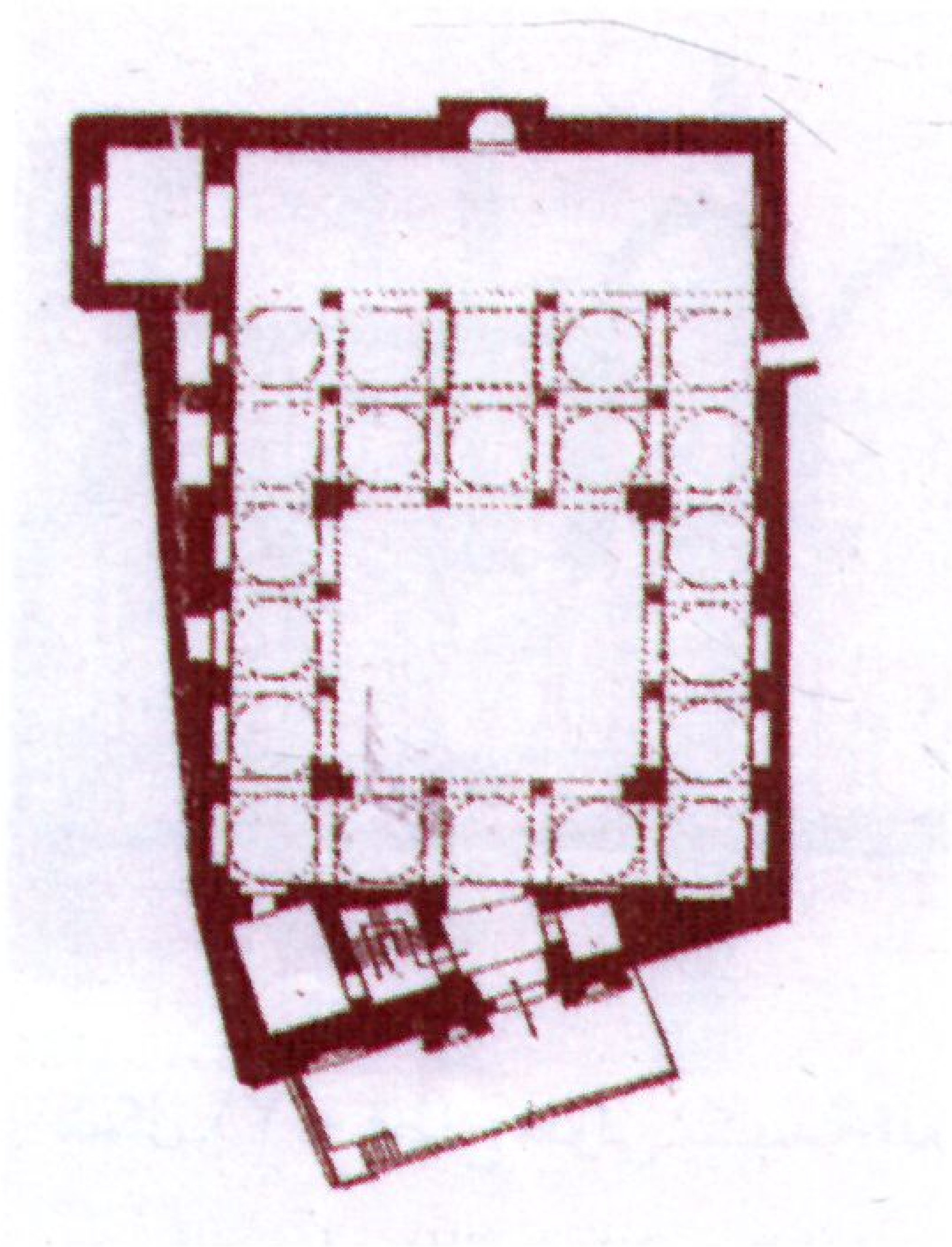
شكل ٢٥ – كنيسة دير الشهداء بإسنا (القرن ١١ – ١٢الميلادى)
عن صموئيل السريانى.



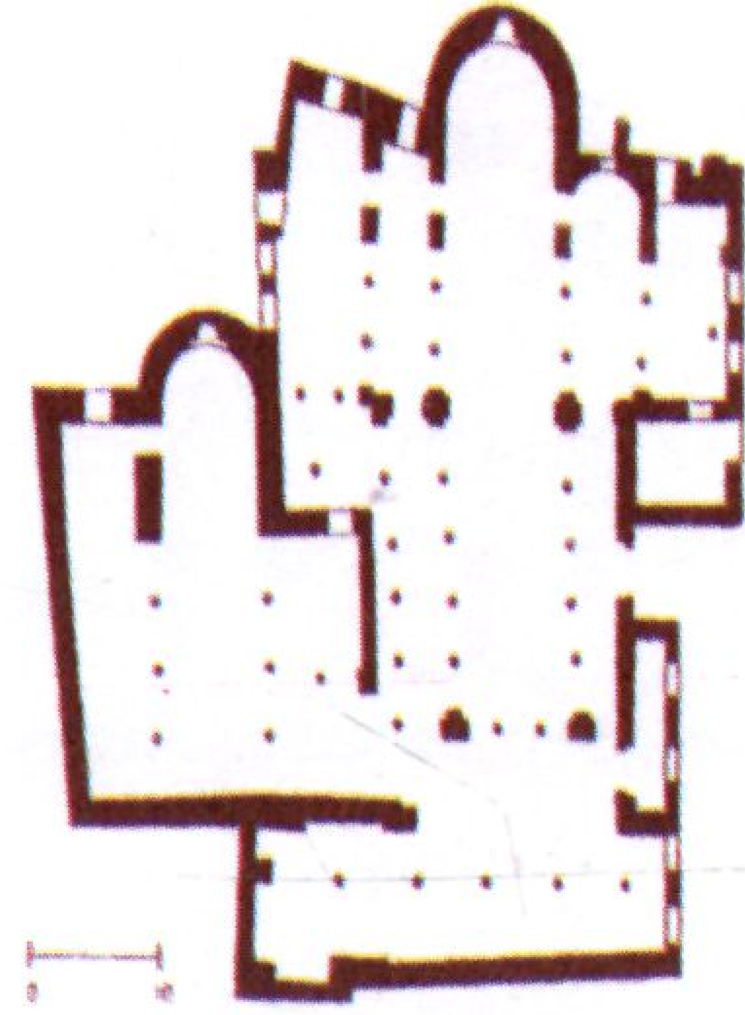
شكل ٢٦ – دير الكبانيه شمال غرب أسوان (القرن ١٠ – ١١الميلادى)
عن Meinardus .



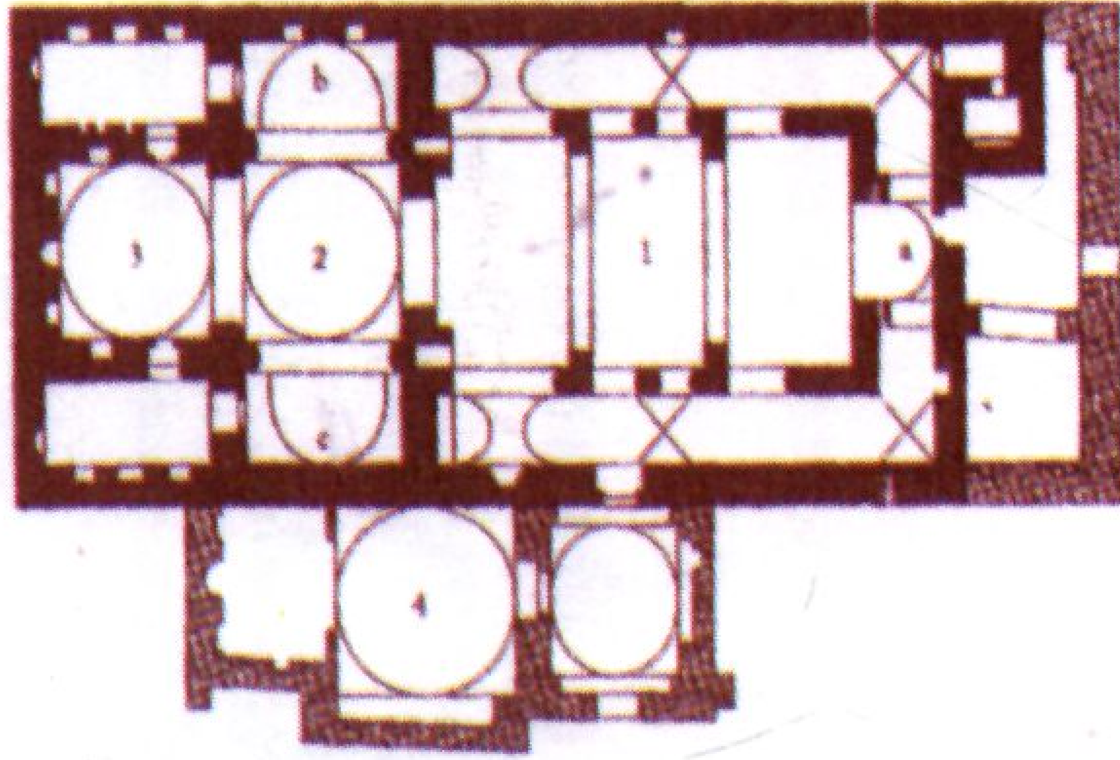
شكل ٢٧ – دير سمعان غرب أسوان (القرن ١٠ – ١١الميلادى) عن صموئيل السريانى.



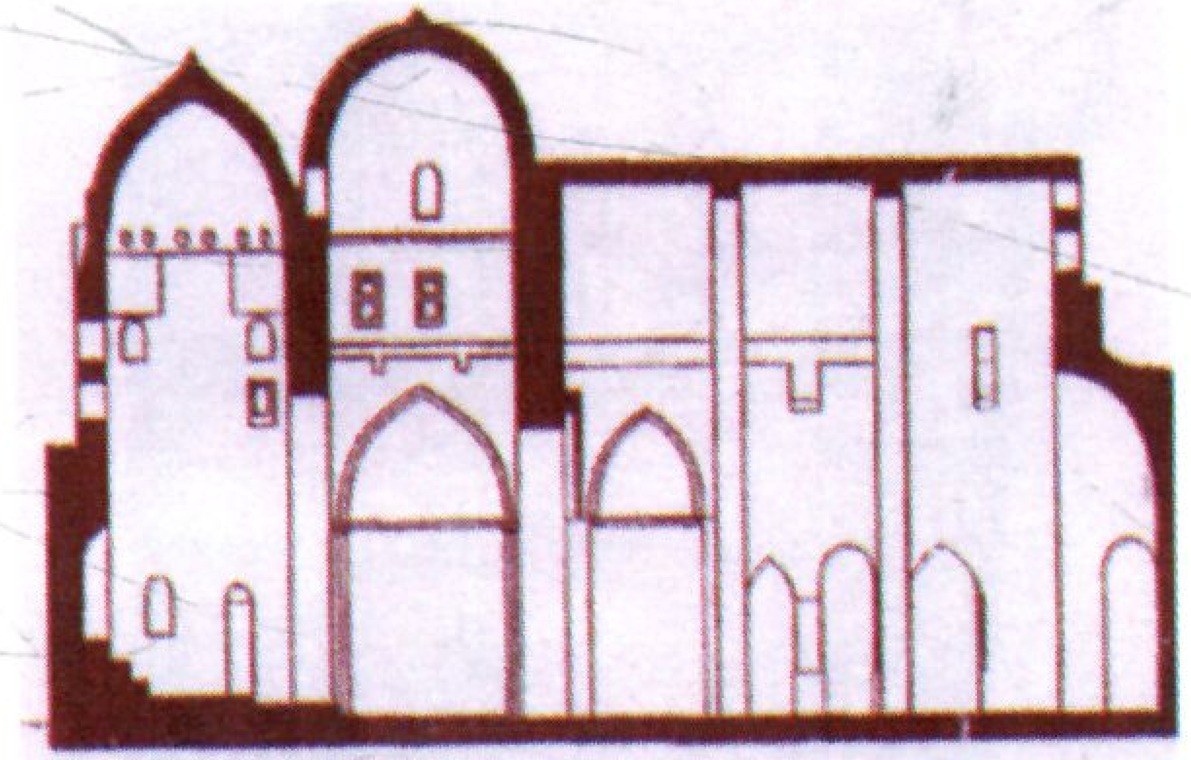
شكل ٢٨ – الجامع الأقمر (٥١٩ هـ. / ١١٢٥ م) عن أحمد فكرى.



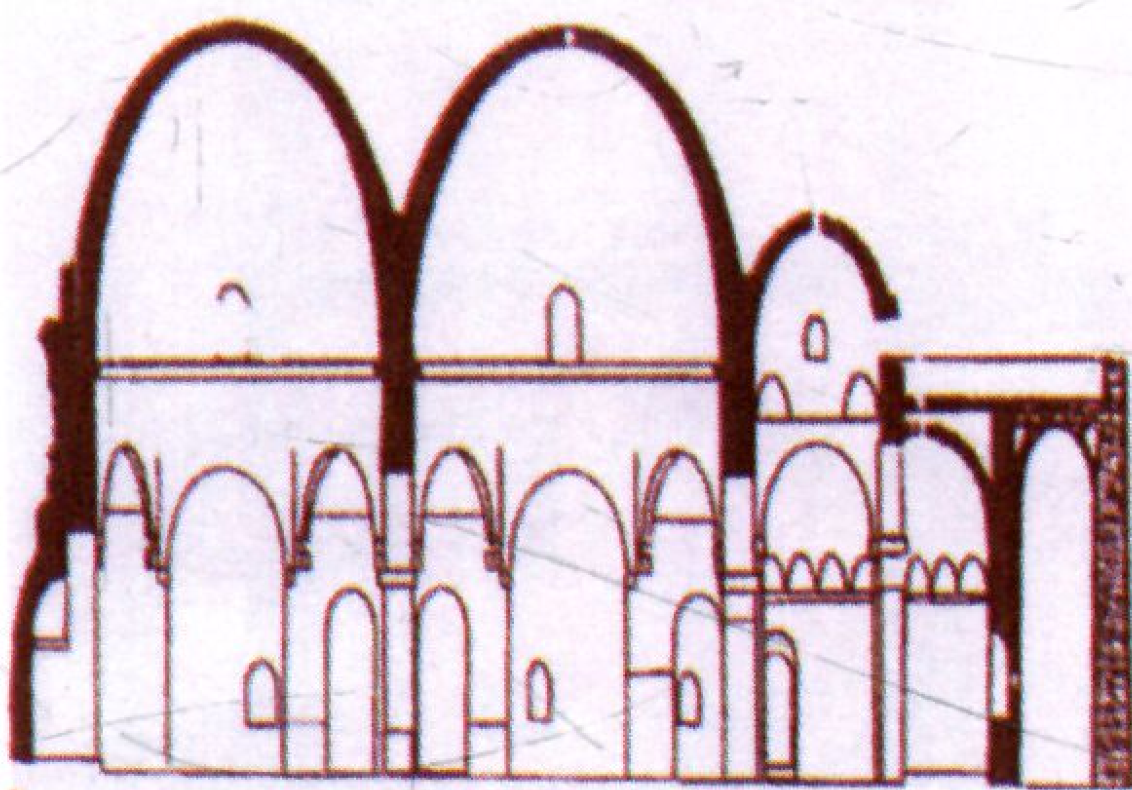
شكل ٢٩ – كنيسة العذراء بحارة زويلة عن Meinardus .



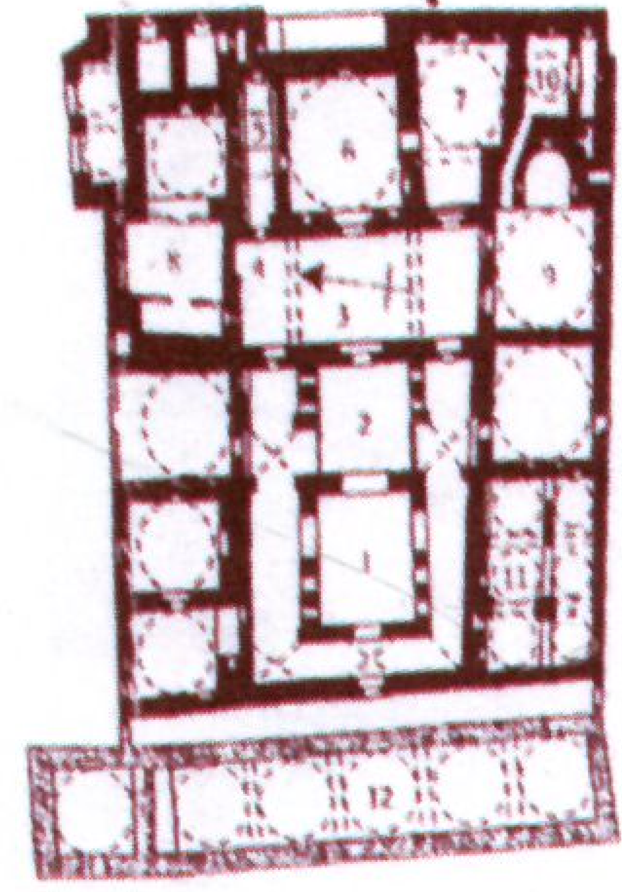
شكل ٣٠ – كنيسة العذراء بدير السريان (القرن ١١ – ١٢الميلادى) عن Meinardus .



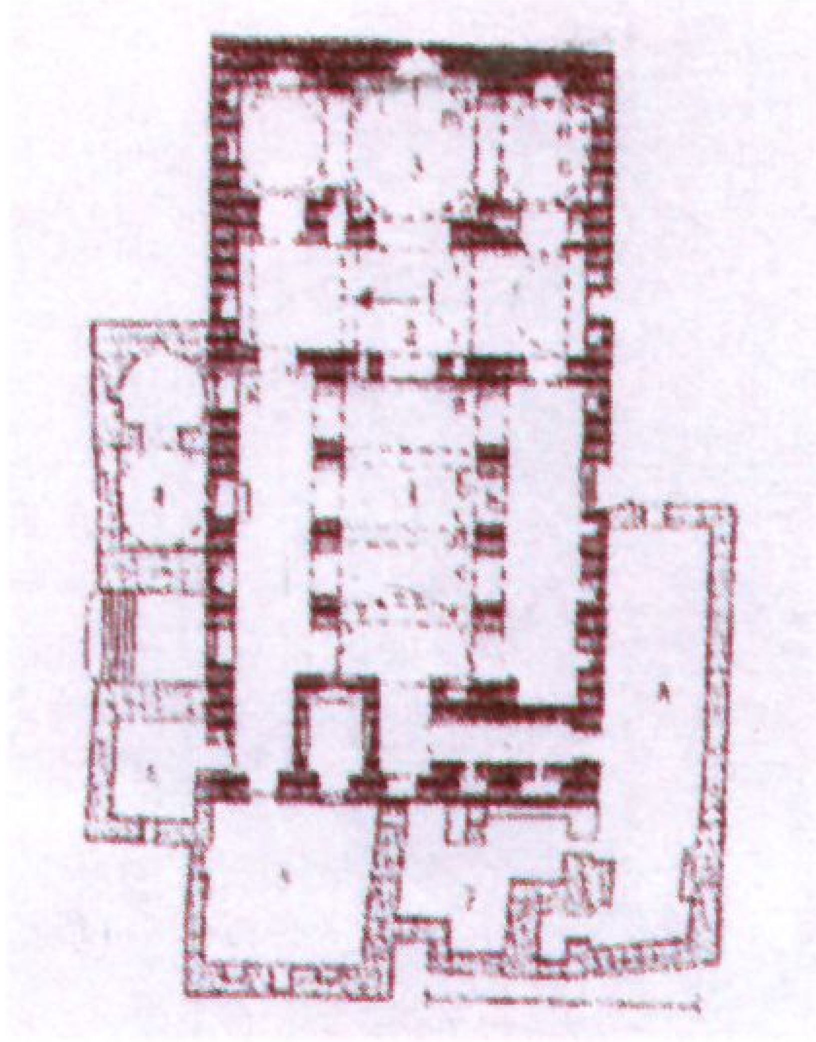
شكل ٣١ – قطاع طولى بكنيسة العذراء بدير السريان (القرن ١١ – ١٢الميلادى).



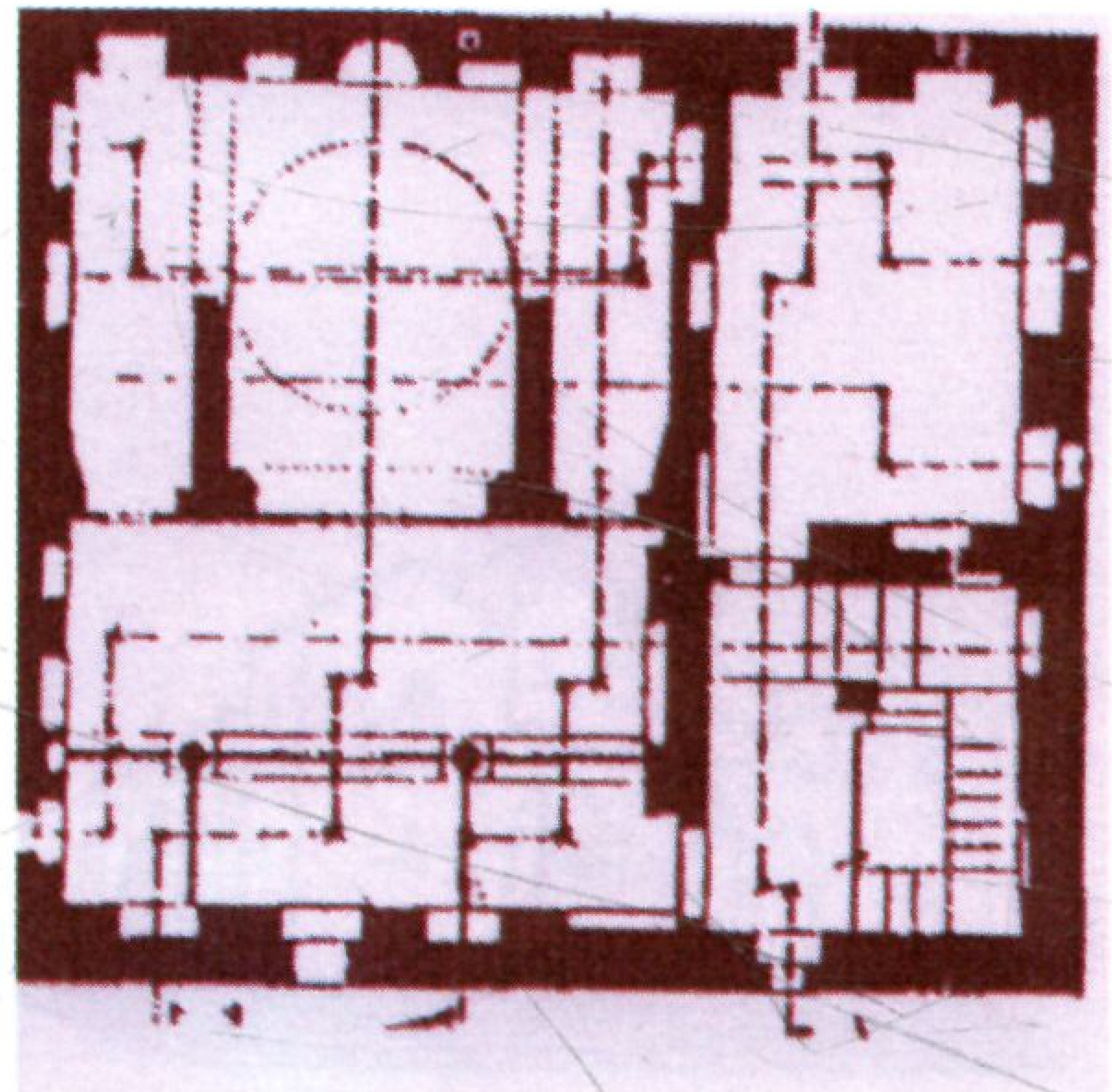
شكل ٣٢ – قطاع طولى بدير سمعان.



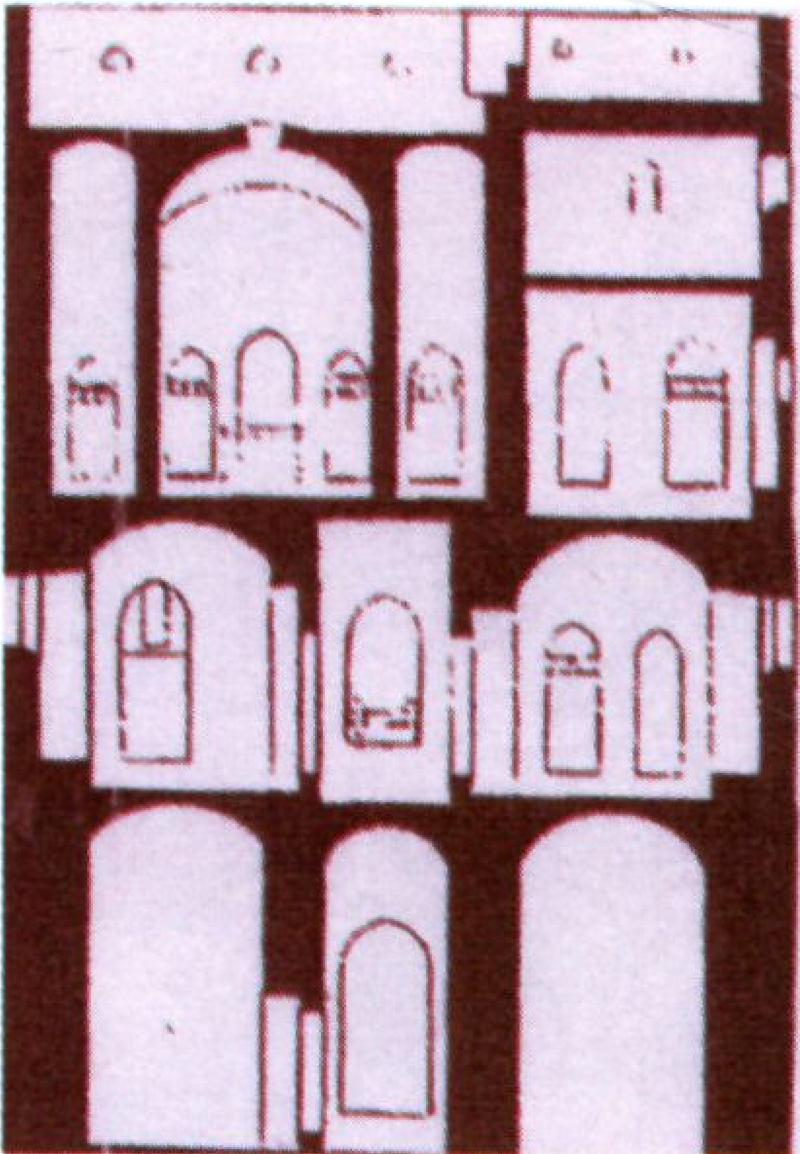
شكل ٣٣ - كنيسة دير الأنبا بيشوى بوادى النطرون (القرن ١١ - ١٢الميلادى) عن Meinardus .



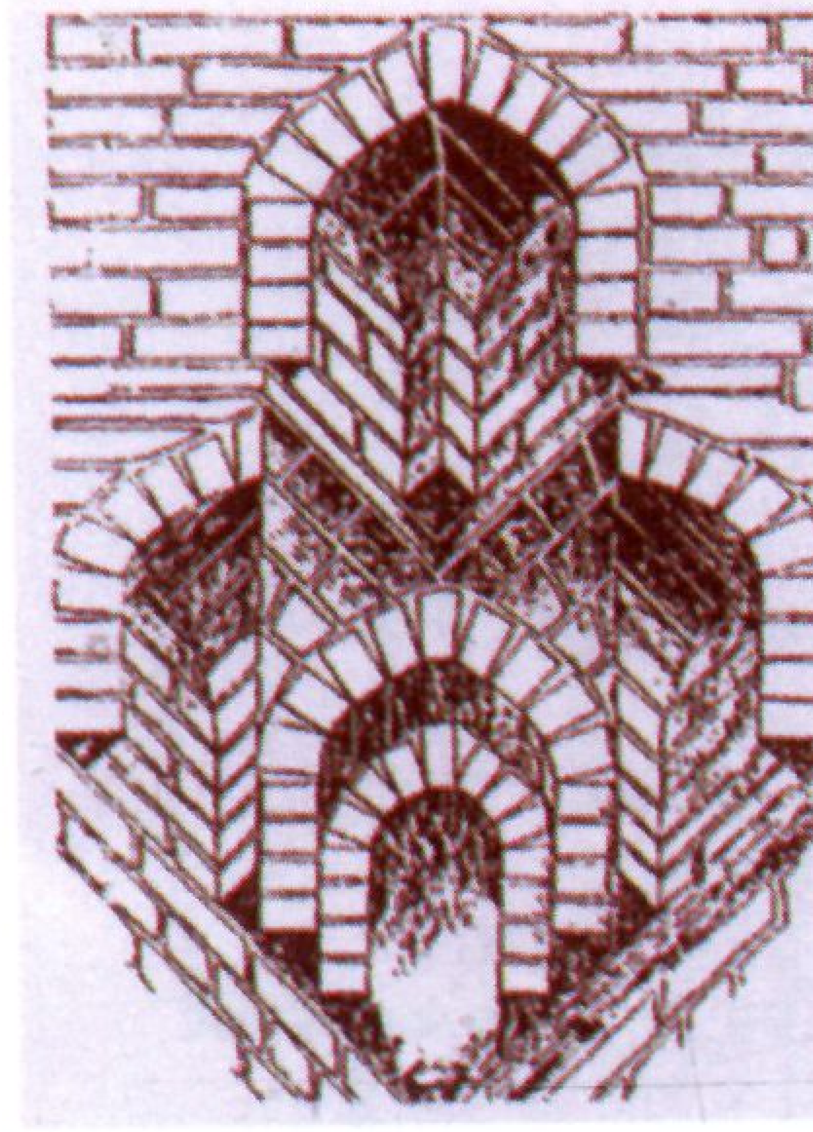
شكل ٣٤ - كنيسة العذراء بدير البراموس (القرن ١١ - ١٢الميلادى) عن Meinardus .



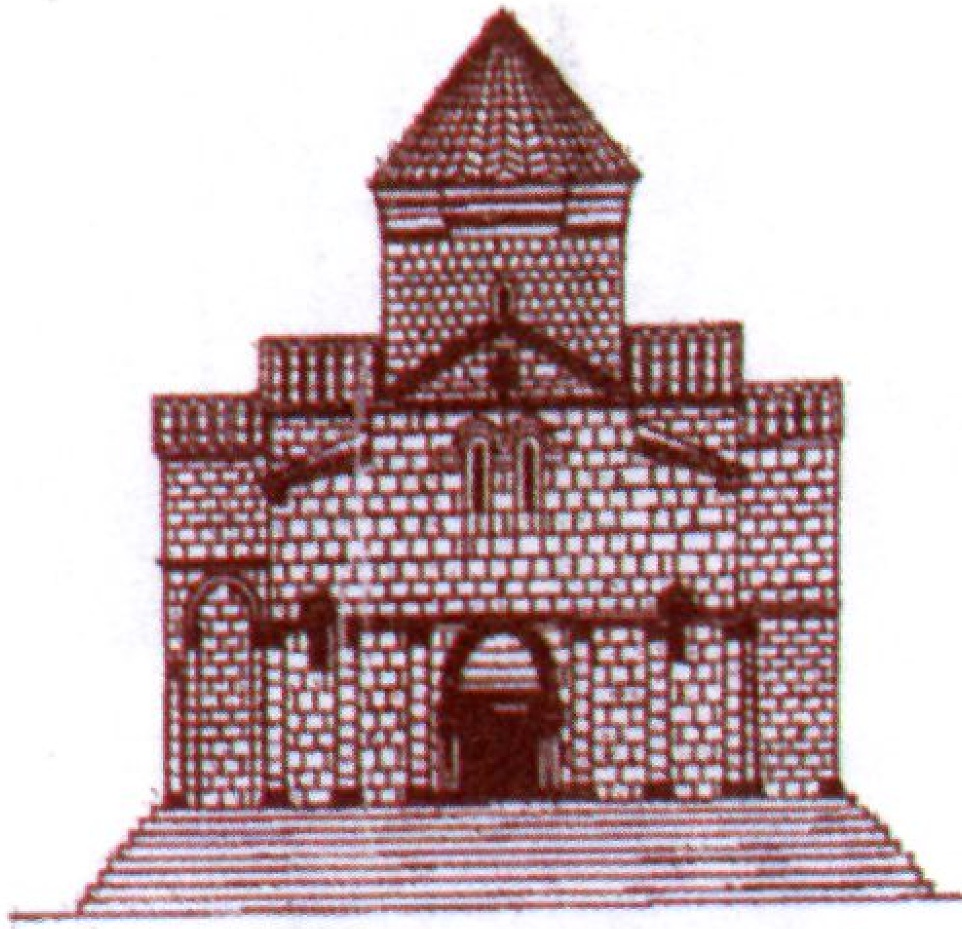
شكل ٣٥ - الكنيسة أعلى حصن دير العذراء بالقوصية (٥٢٤ - ٥٤٤ هـ. / ١١٣٠ - ١١٤٩ م) عن الأنبا ساويرس



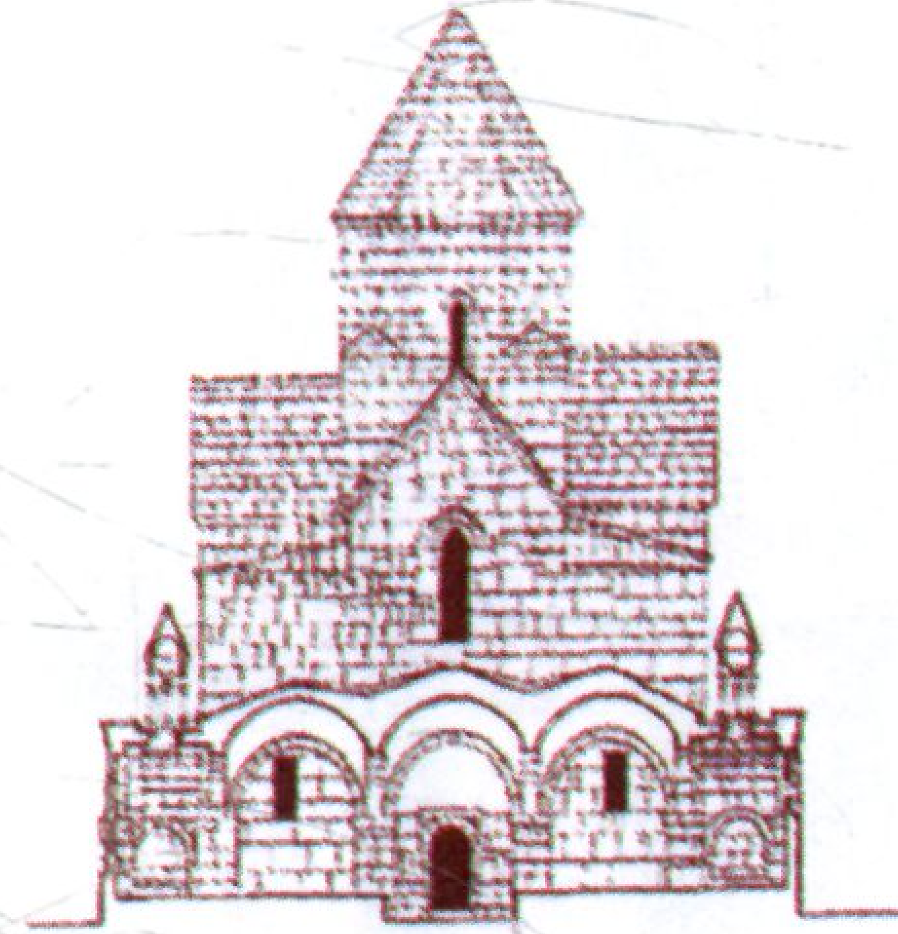
شكل ٣٦ - قطع بكنيسة حصن دير العذراء بالقوصية.



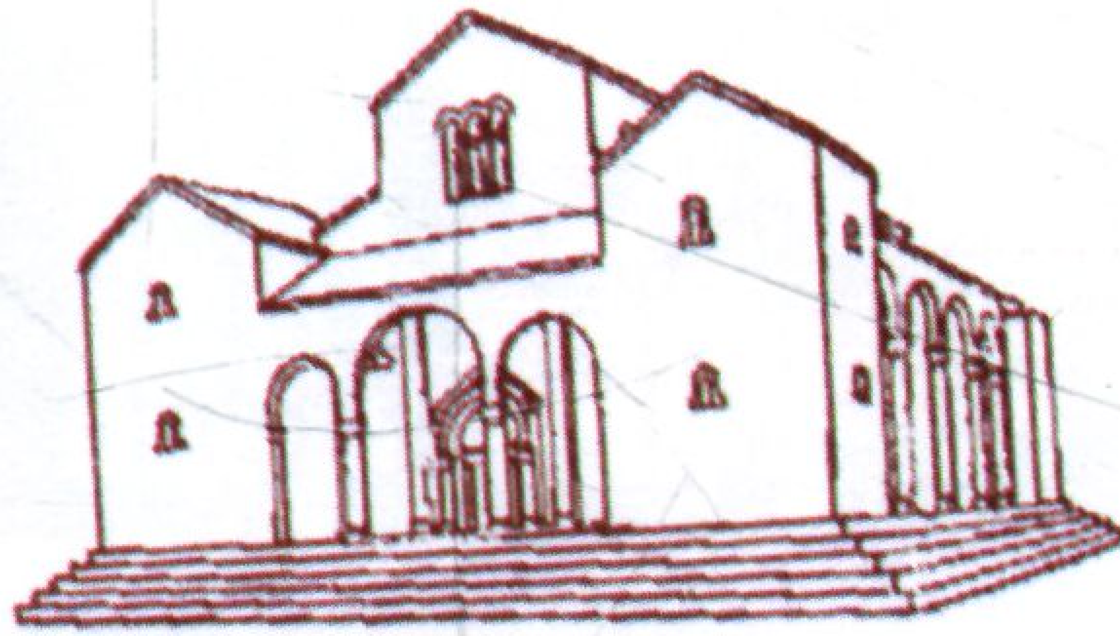
شكل ٣٧ – مقرنص بمشهد السيدة رقية
(٥٢٧ هـ. / ١١٣٣ م) عن فريد شافعي



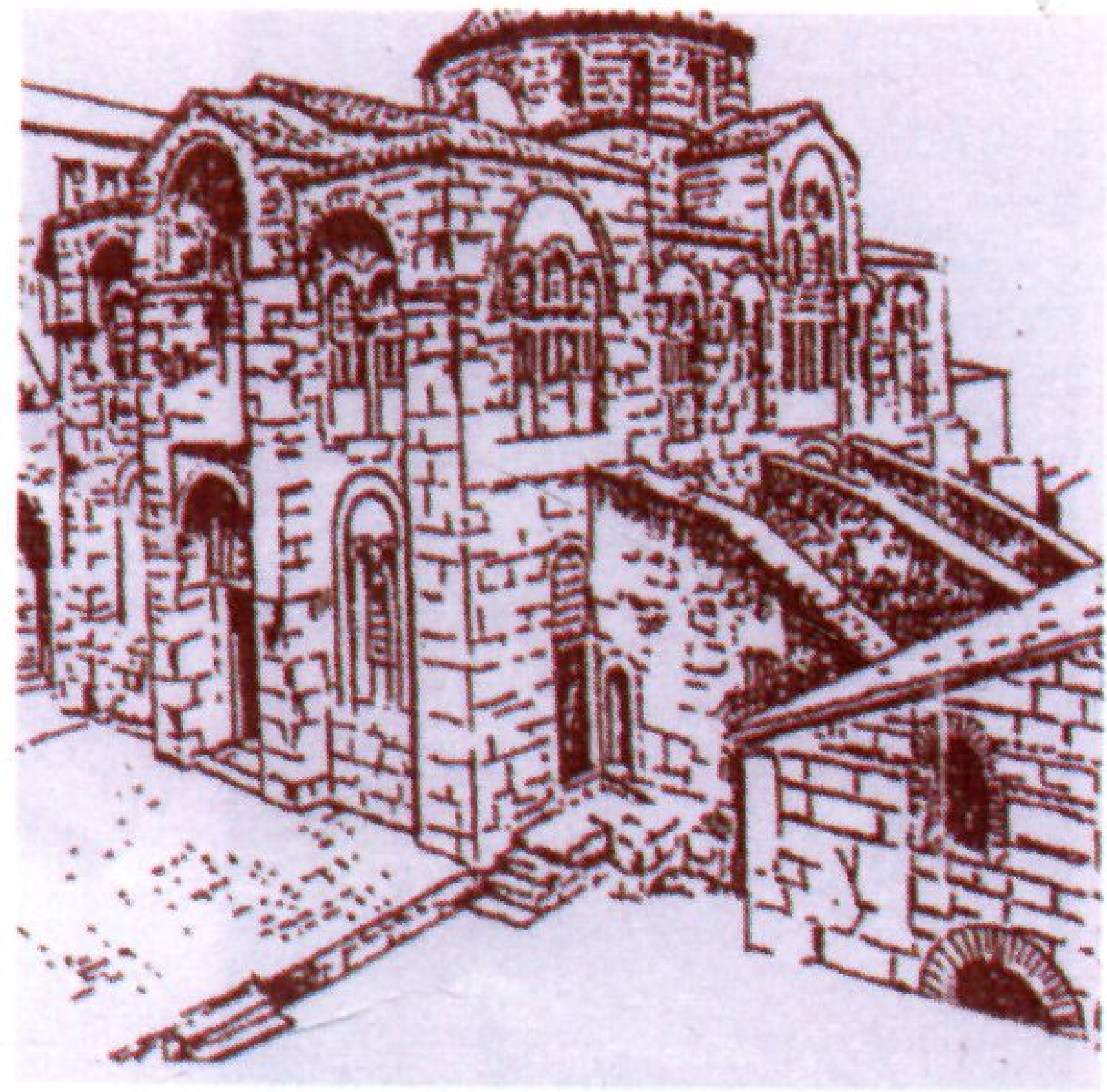
شكل ٣٨ – واجهة كنيسة سان
سركيس في تيكور عن Architettura
Medievale Armenia.



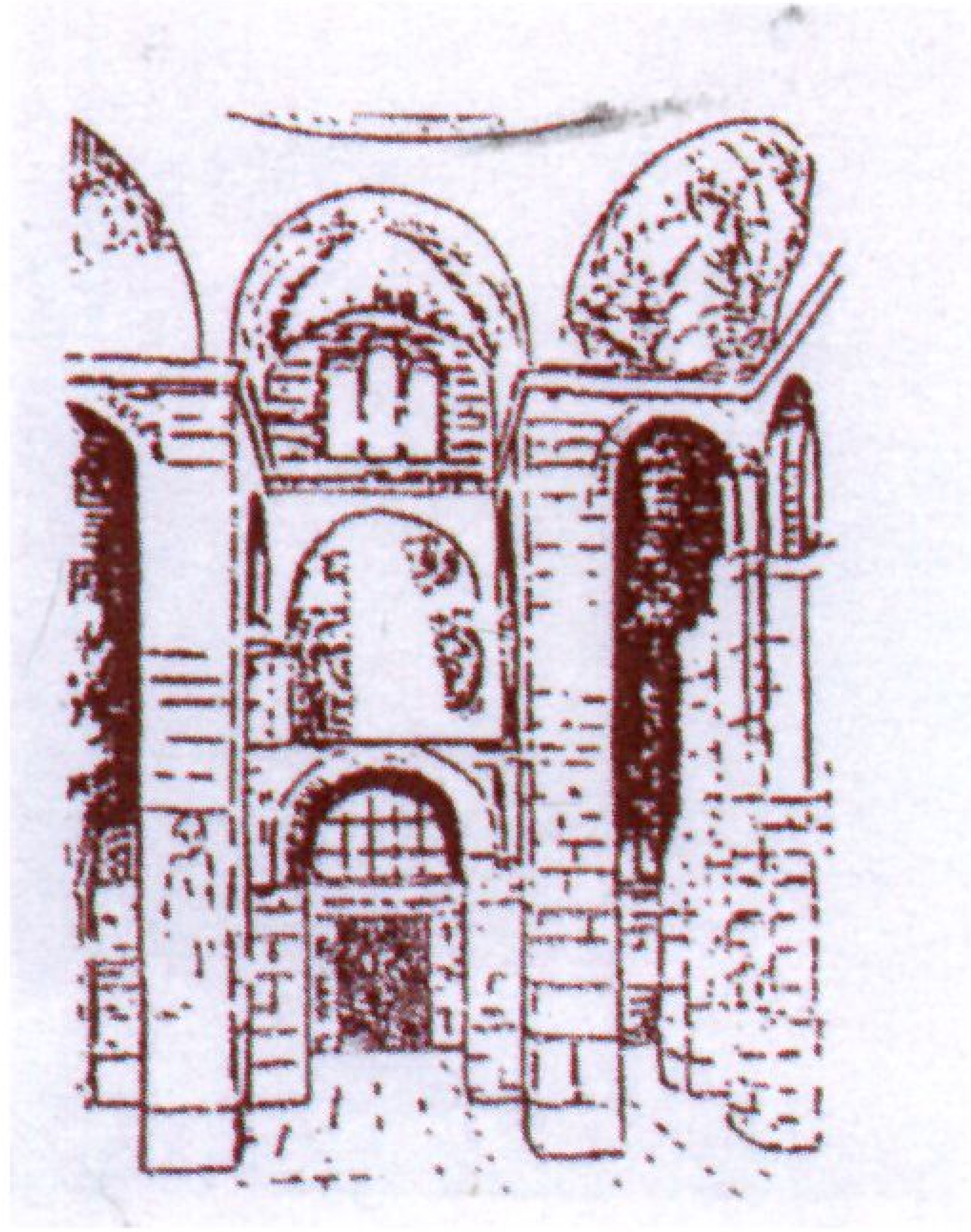
شكل ٣٩ – واجهة كنيسة جايان
عن Architettura Medievale Armenia .



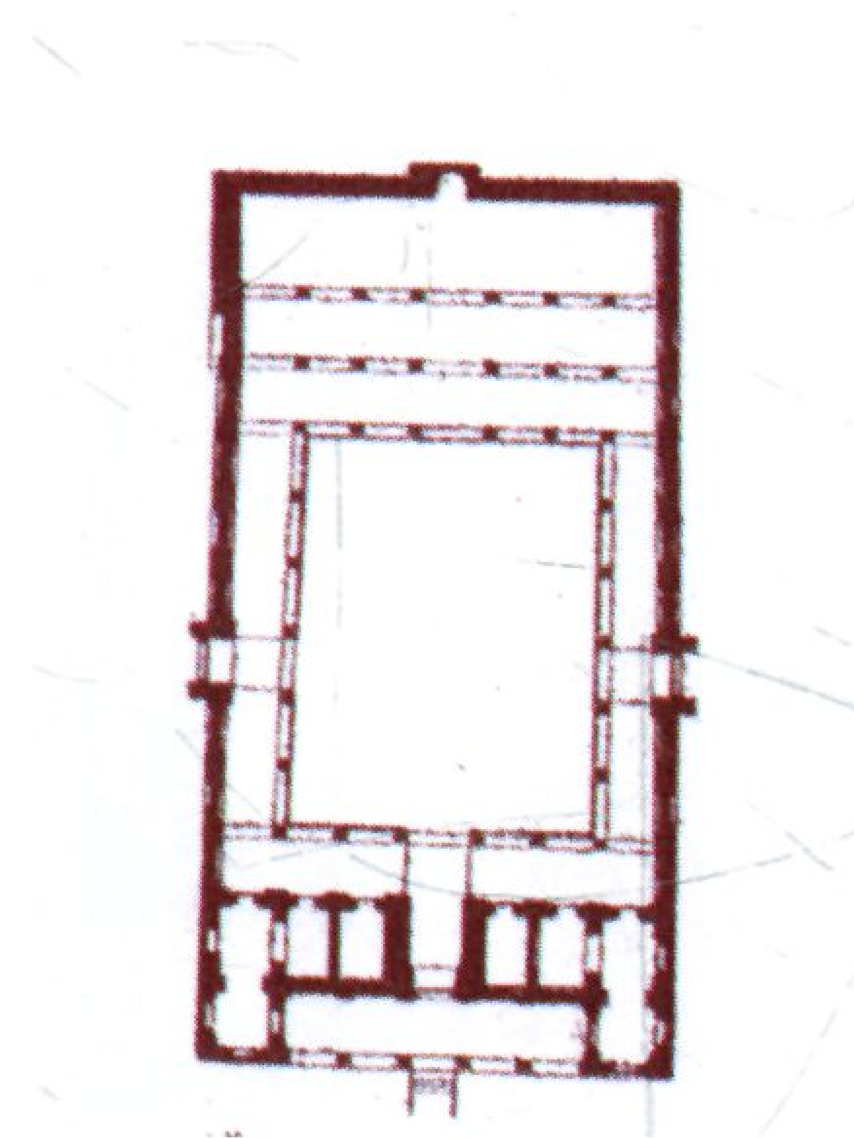
شكل ٤٠ – واجهة ثلاثية بكنيسة إيروروك
بأرمينية عن Khalchatrian .



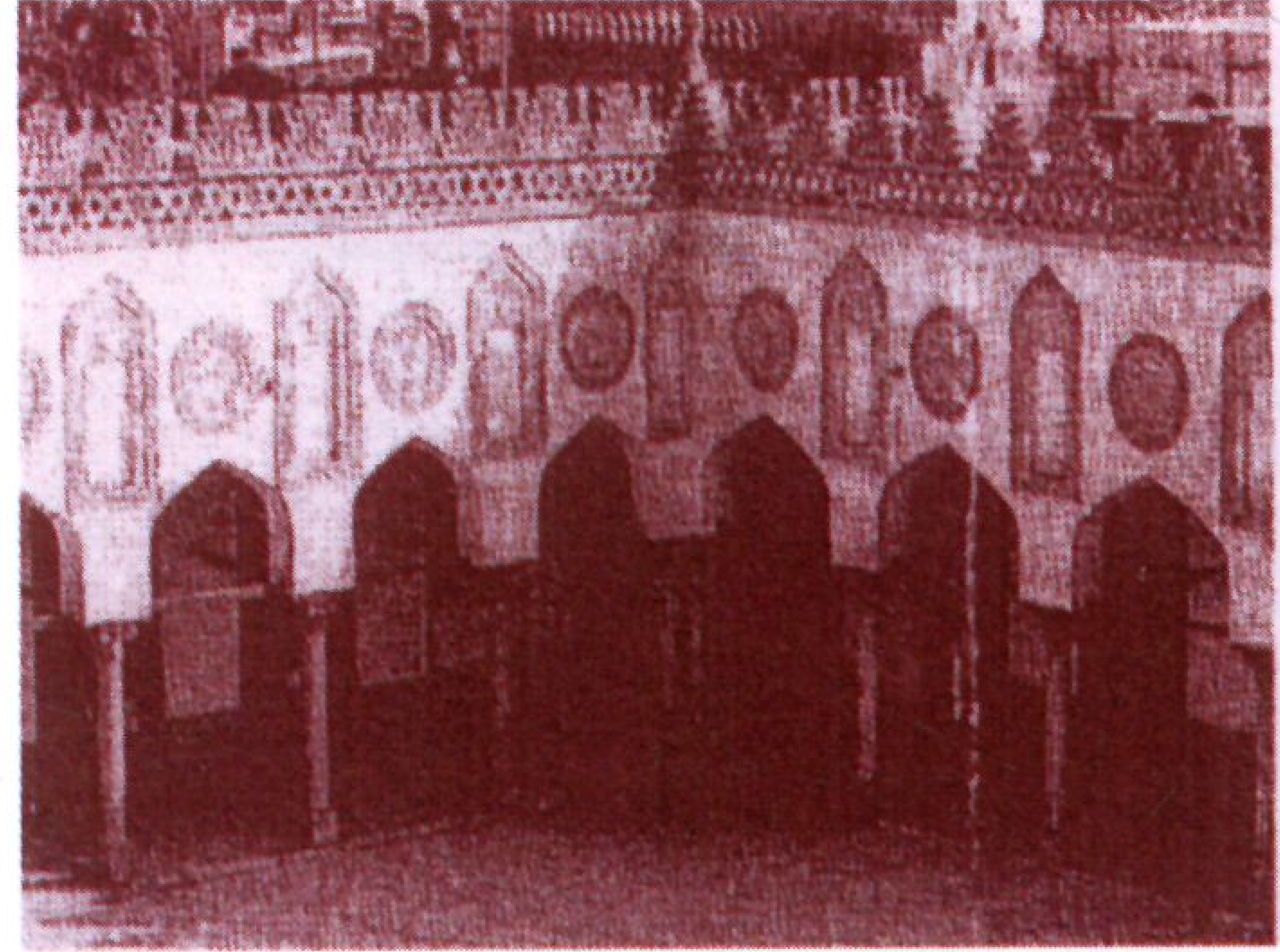
شكل ٤١ – واجهة ثلاثية بكنيسة القديس
لوقا فى فوكيس عن Christ .



شكل ٤٢ – واجهة ثلاثية بكنيسة
دافنى عن Christ .



شكل ٤٣ – مسجد الصالح طلائع
(٥٥٥ هـ. / ١١٦٠ م) عن أحمد فكرى.



لوحة ١ – عقود فاطمية بالجامع الأزهر من أعمال الحافظ لدين الله تصوير الباحث.

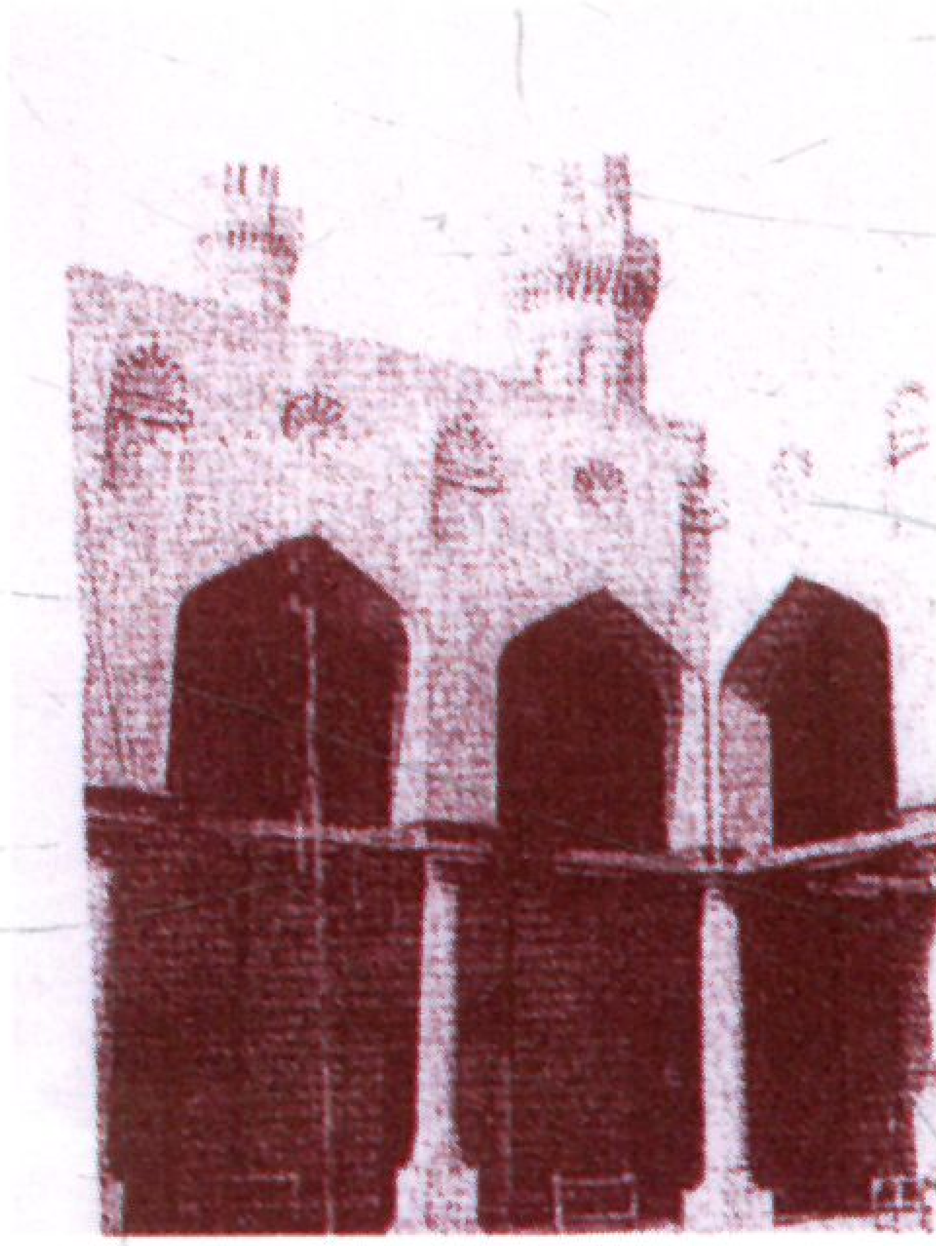


لوحة ٢ – عقد فاطمى ببقايا مسجد اللؤلؤة (٤٠٦ هـ./ ١٠١٥ م)

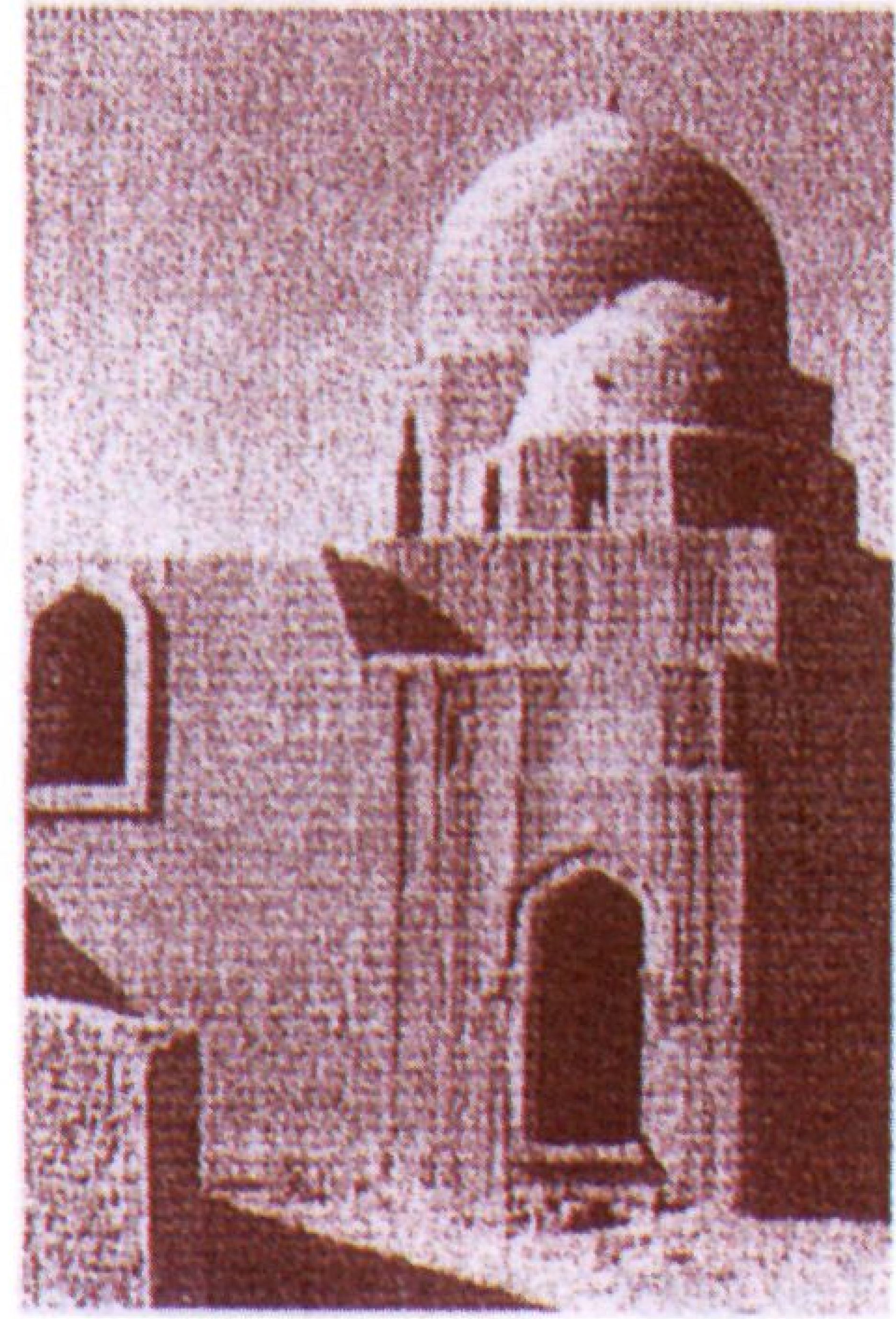
تصوير الباحث.



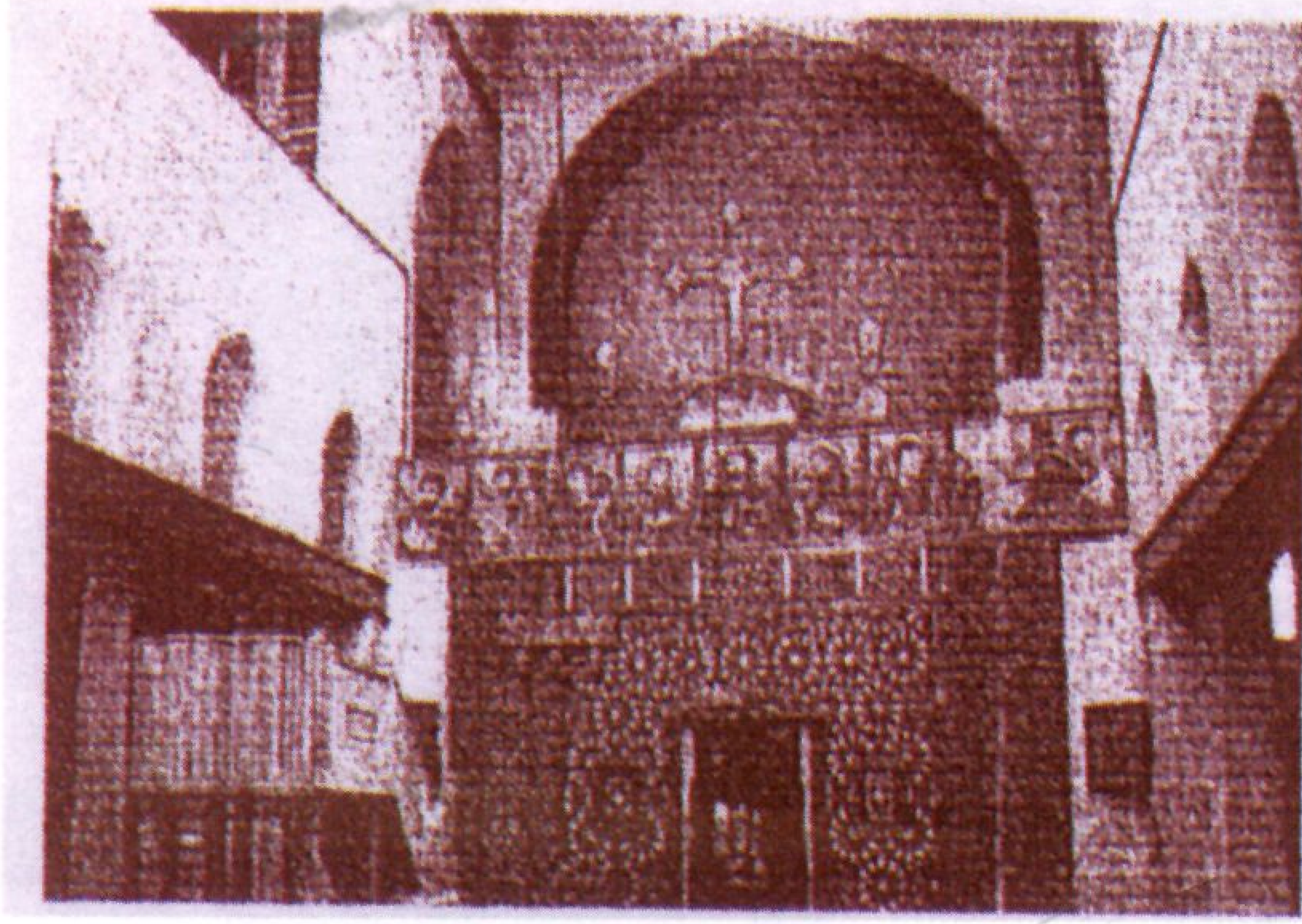
لوحة ٣ – عقود فاطمية بمشهد يحيى الشبيه (٥٤٥ هـ. / ١١٥٠ م) تصوير الباحث.



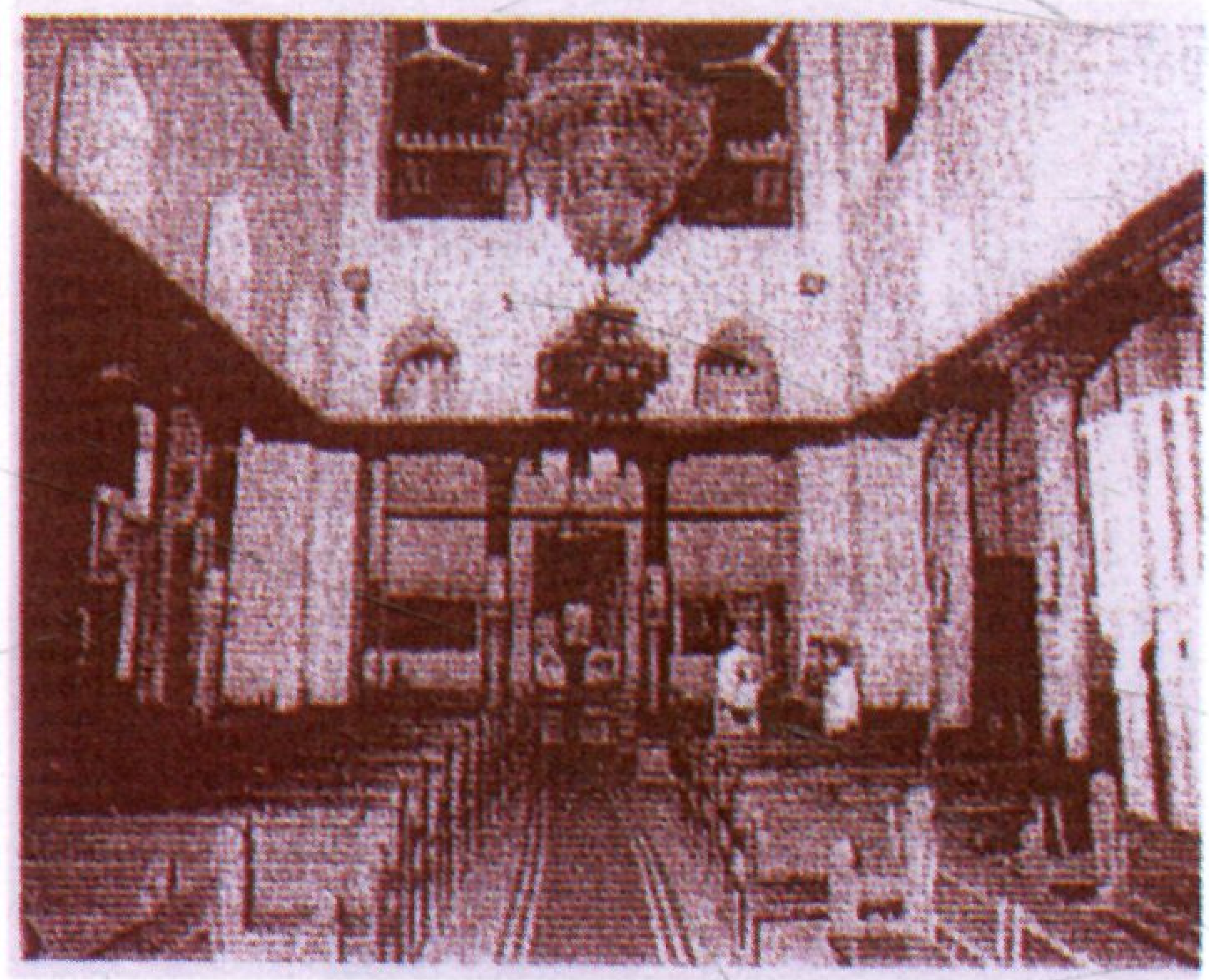
لوحة ٤ – عقود فاطمية بمسجد الصالح طلائع تصوير الباحث.



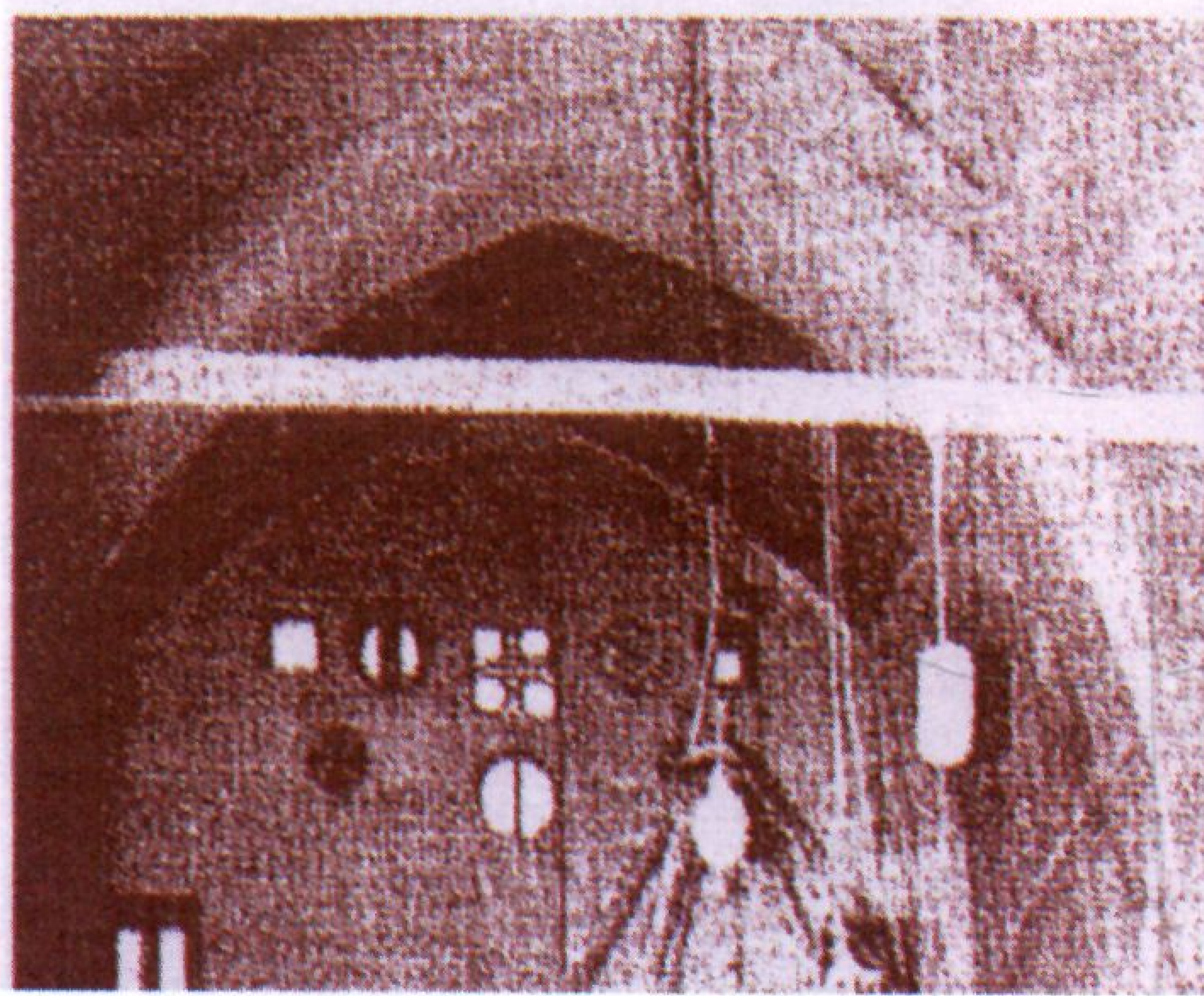
لوحة ٥ – عقود فاطمية بقباب أسوان عن Shiha.



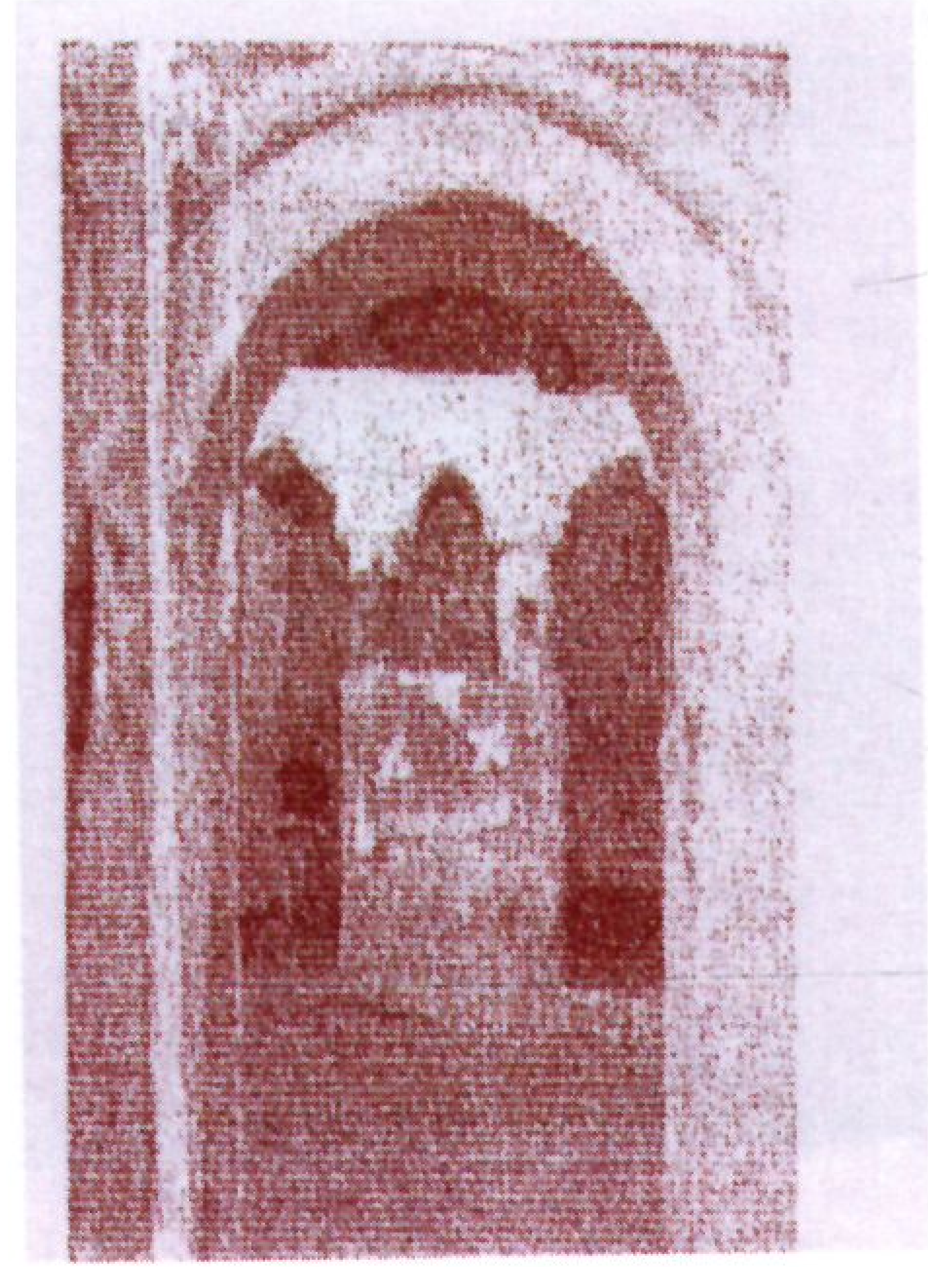
لوحة ٦ – عقود فاطمية بكنيسة الست بربارة (القرن ١٠الميلادى) تصوير الباحث.



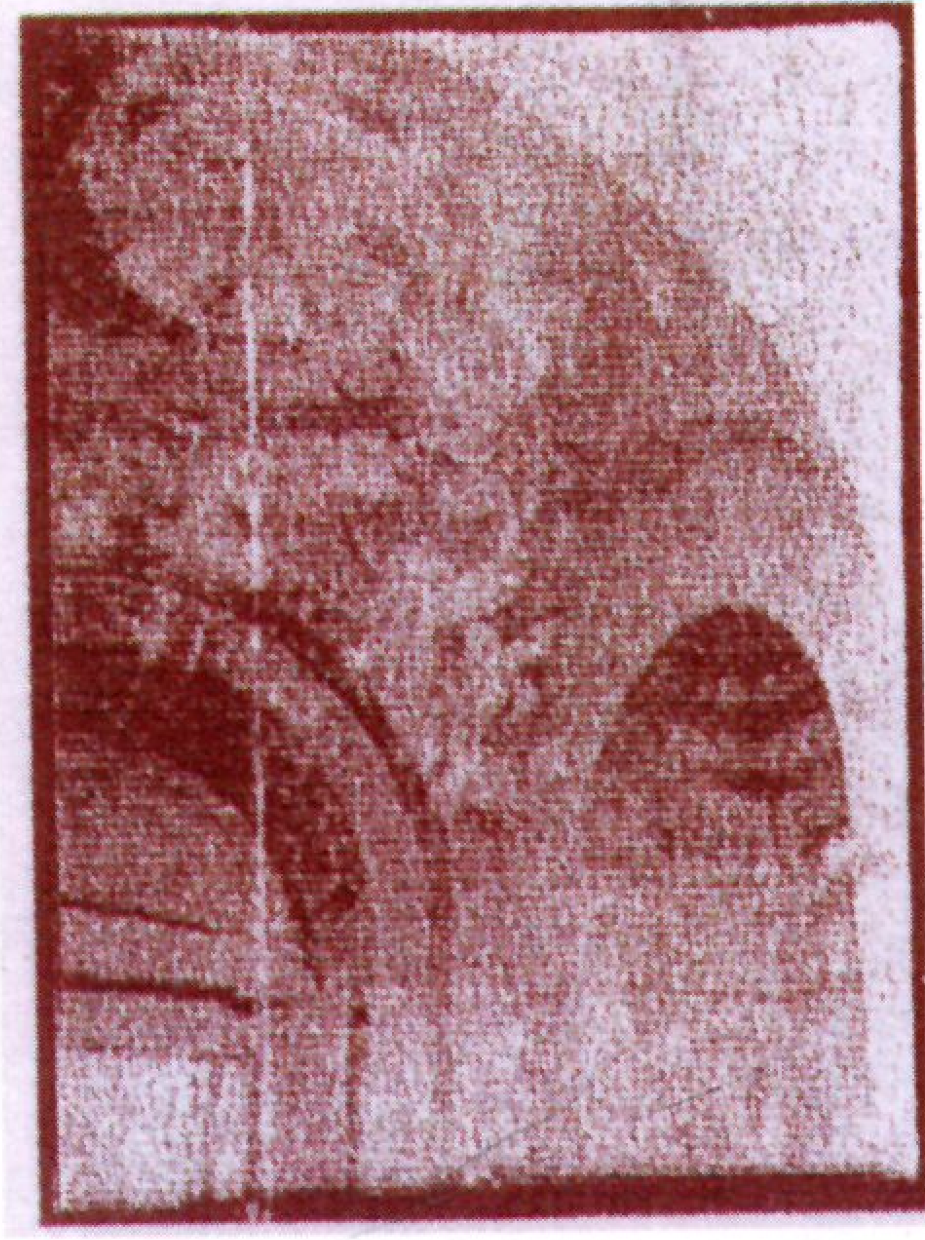
لوحة ٧ – عقود فاطمية بكنيسة أبوسرجة (القرن ١٠ الميلادى) تصوير الباحث.



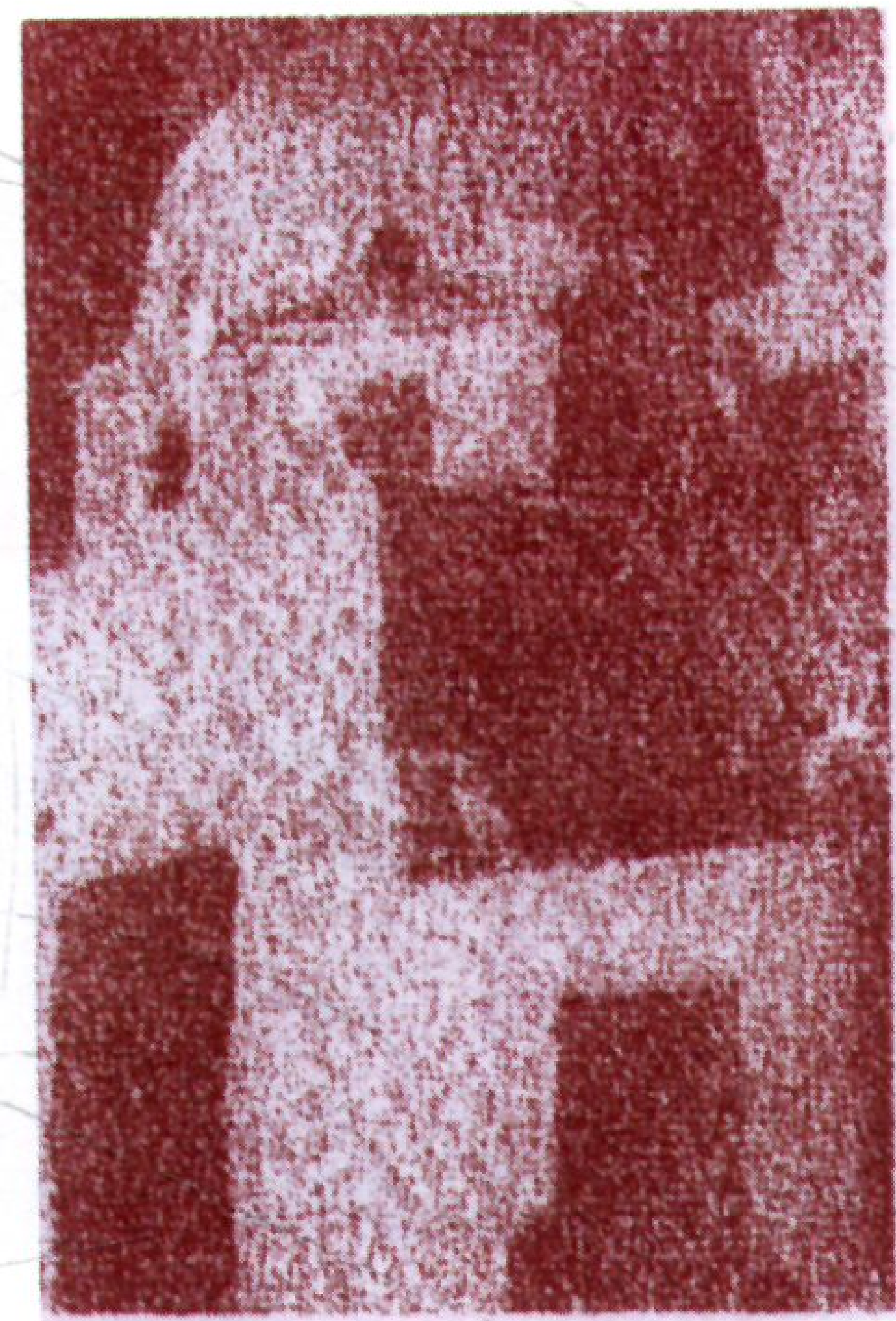
لوحة ٨ – عقود فاطمية بكنيسة الأنبا بيشوى بوادى النطرون تصوير الباحث.



لوحة ٩ - عقود فاطمية بكنيسة دير الأنبا ميتاؤس الفاخوري بأصفون بإسنا (القرن ١٢ الميلادي) عن Meinardus.



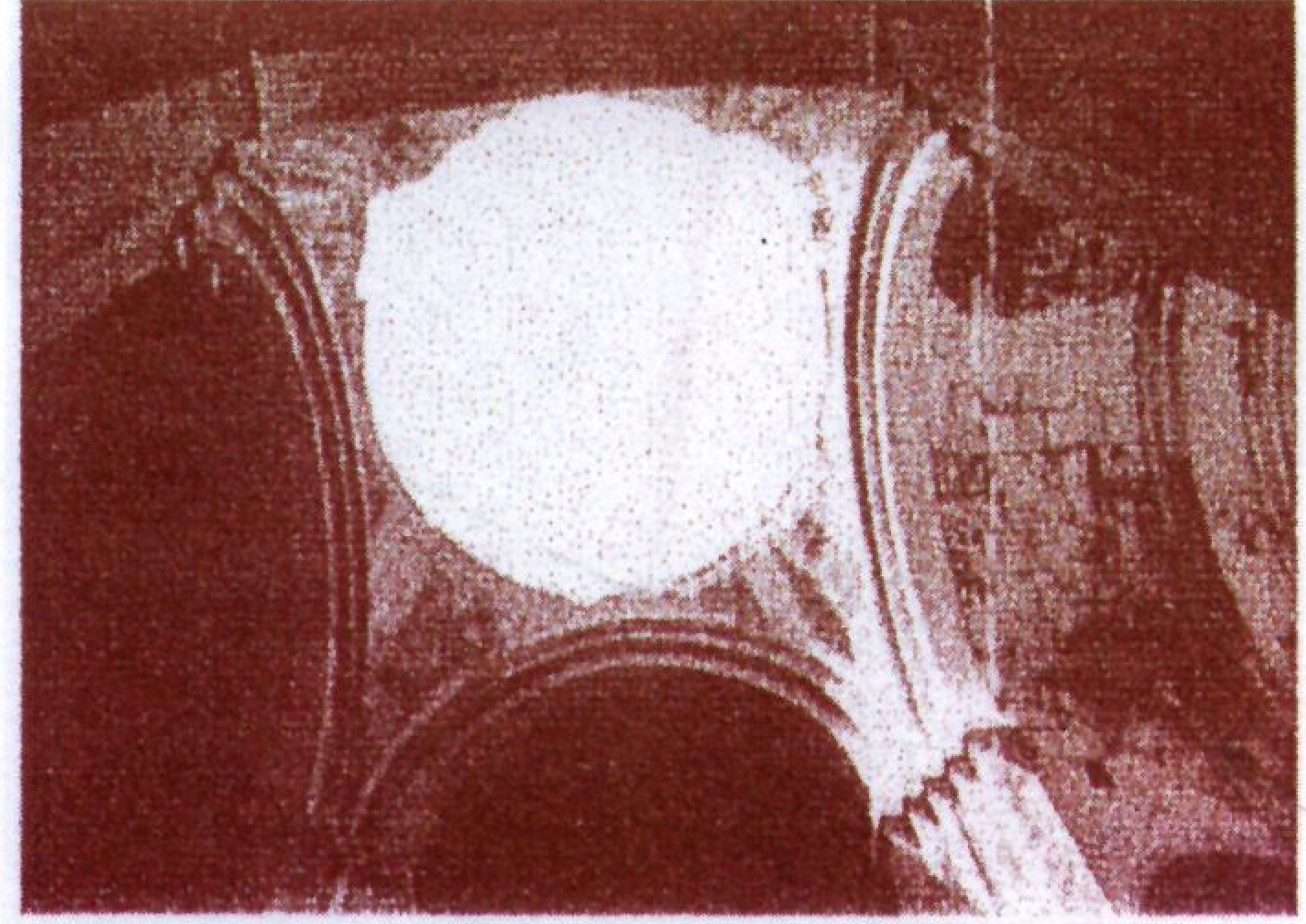
لوحة ١٠ - مثلث كروي بقبة بباب الفتوح تصوير الباحث.



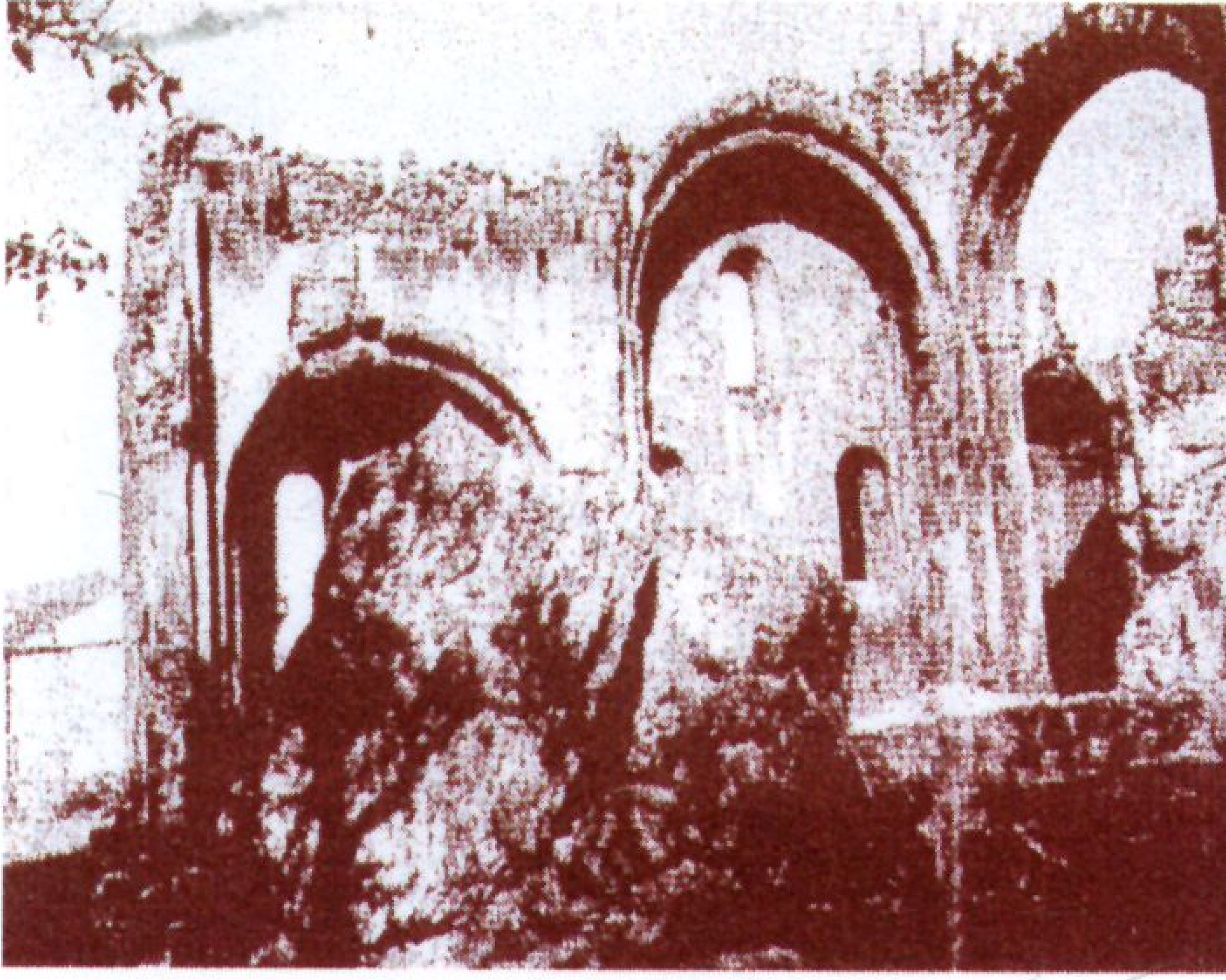
لوحة ١١ - حصن بالدير الأبيض بسوهاج عن فريد شافعي.



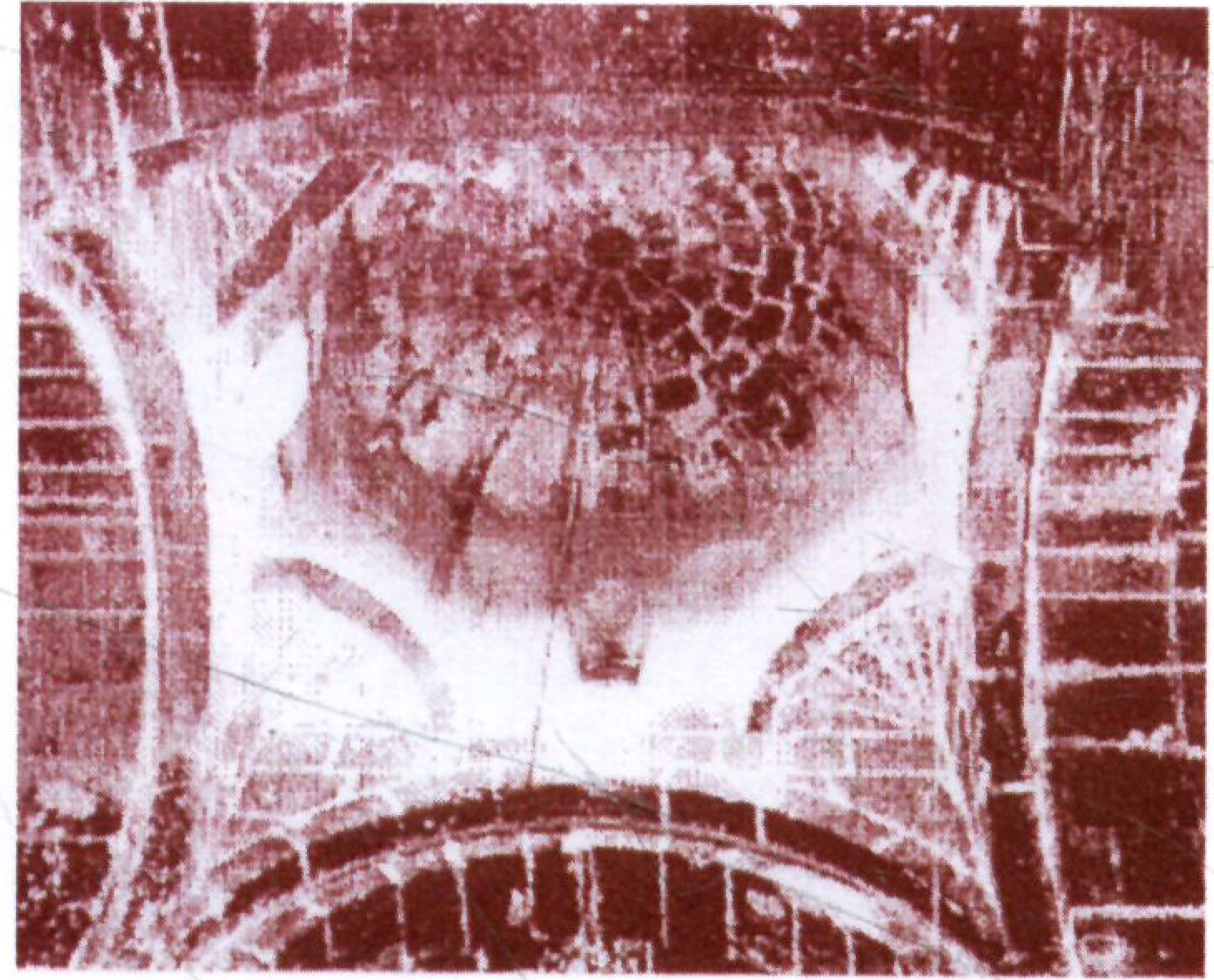
لوحة ١٢ - مثلث كروي بحصن الدير الأبيض بسوهاج عن فريد شافعي.



لوحة ١٣ – عقود مدببة ومثلثات كروية بكاتدرائية آنى بأرمينية (٩٨٩ هـ. / ١٠٠١ م)
عن Architecttura Medievale Armenia.



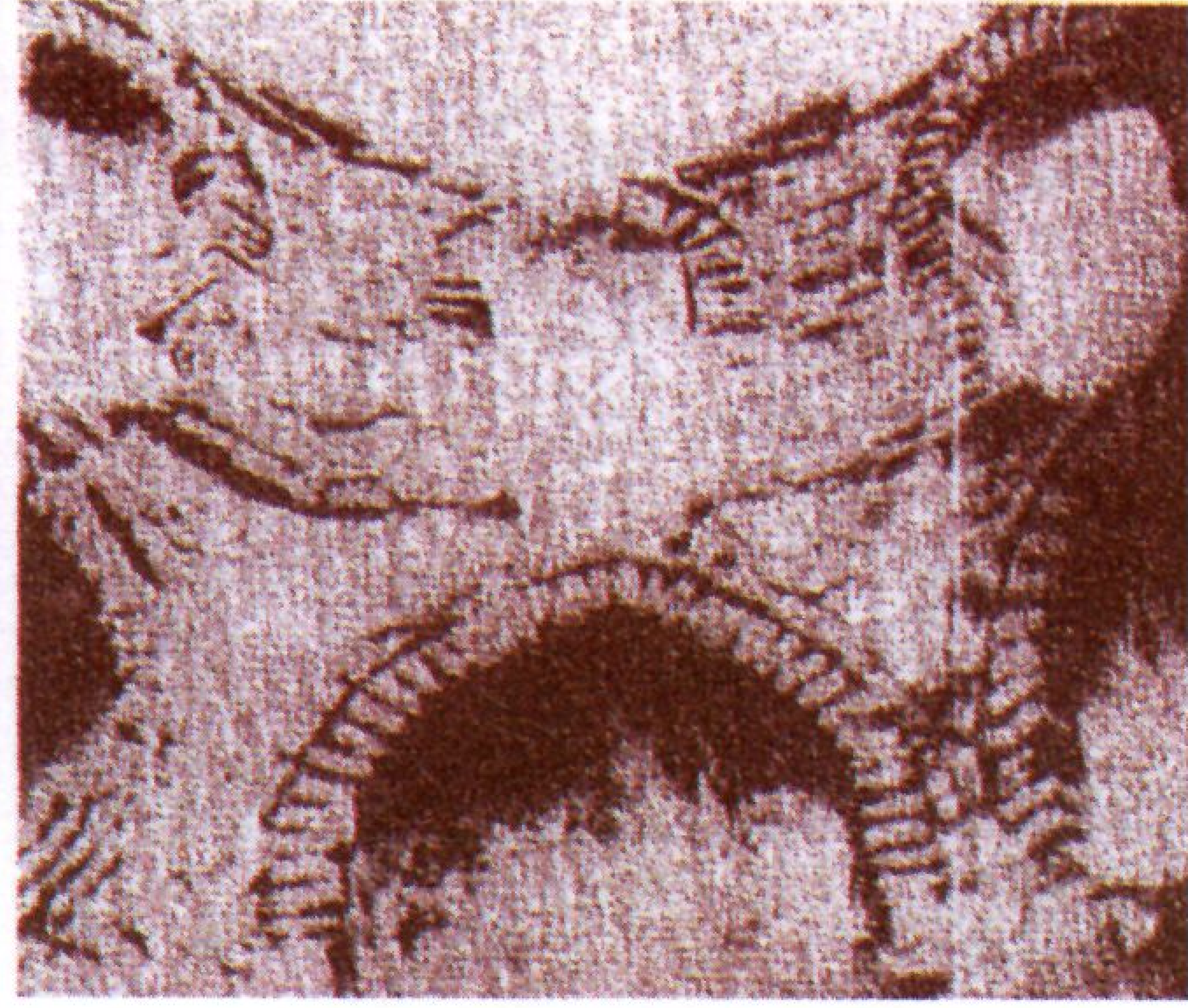
لوحة ١٤ – عقود مدببة ومثلثات كروية بكنيسة بتلينى بأرمينية عن Der Narsessian.



لوحة ١٥ – عقود مدببة ومثلثات كروية بكنيسة أودوين بأرمينية (القرن ١١ – ١٢ الميلادى)
عن Architecttura Medievale Armenia.



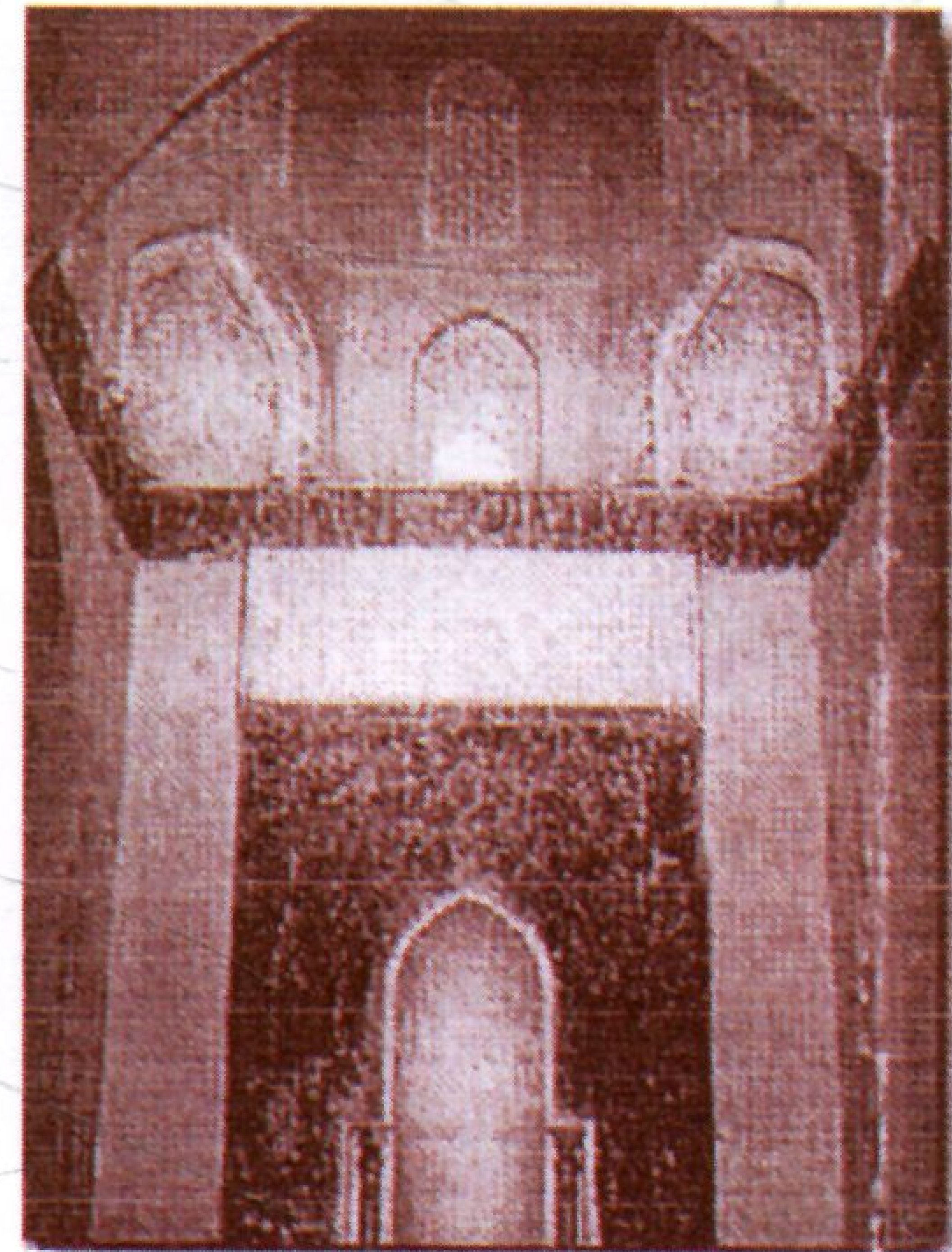
لوحة ١٦ – مثلثات كروية بكنيسة أودوين بأرمينية (القرن ١١ – ١٢ الميلادى)
عن Architecttura Medievale Armenia.



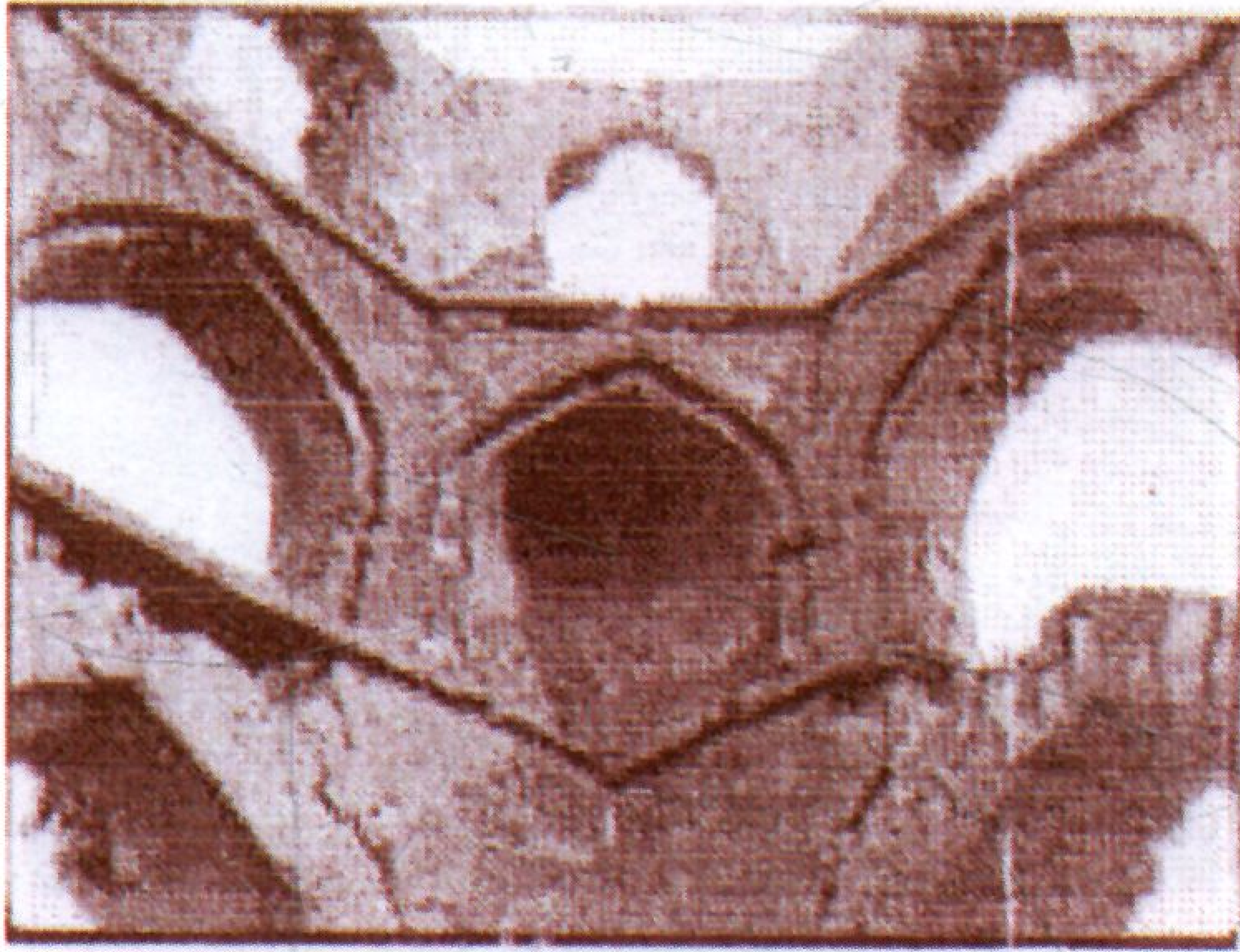
لوحة ١٧ – حنايا ركنية بالمقبرة ٢٣ بأسوان
عن فريد شافعي.



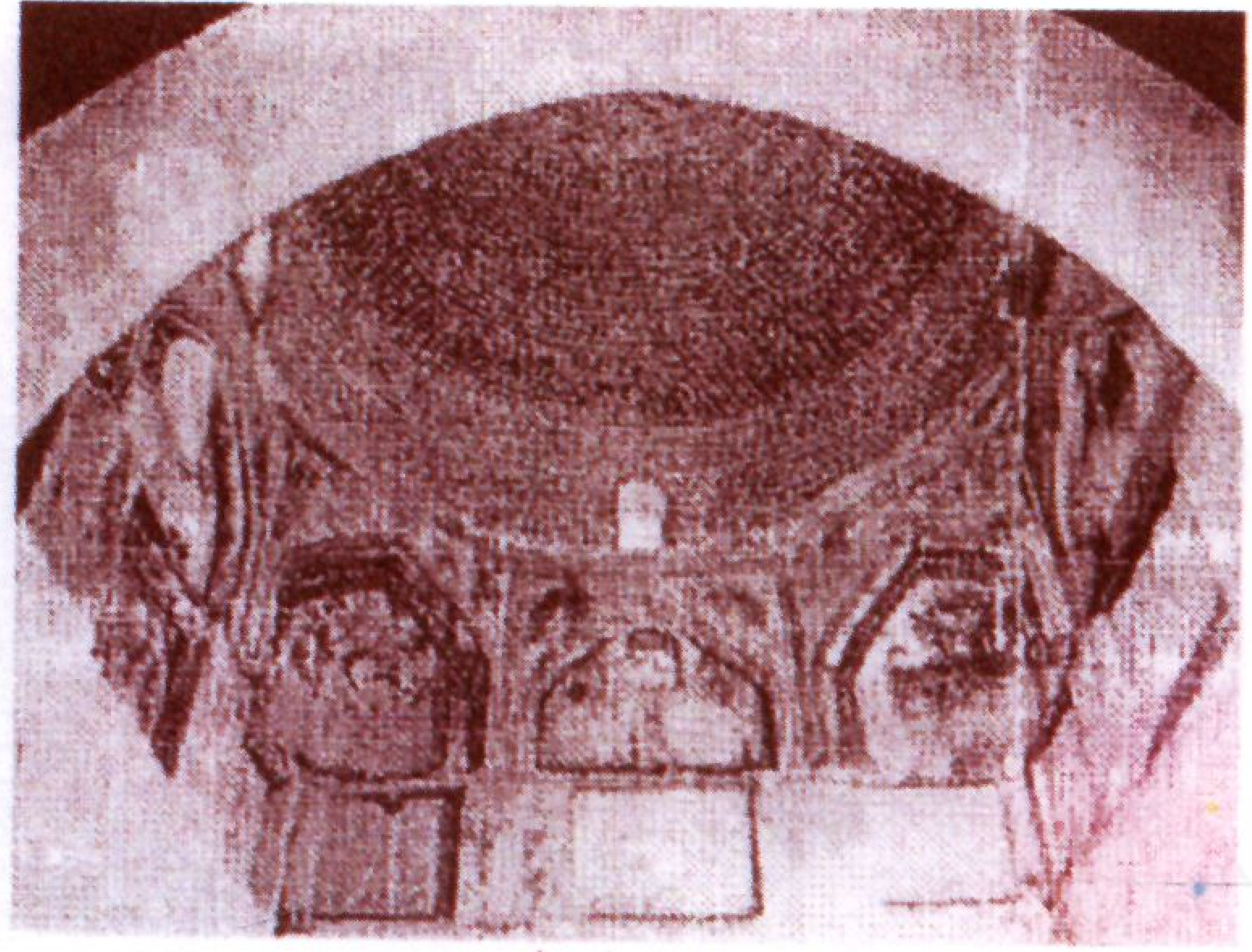
لوحة ١٨ – حنايا ركنية بقباب مسجد الحاكم
تصوير الباحث.



لوحة ١٩ – حنايا ركنية بقبة
مشهد الجيوشي.



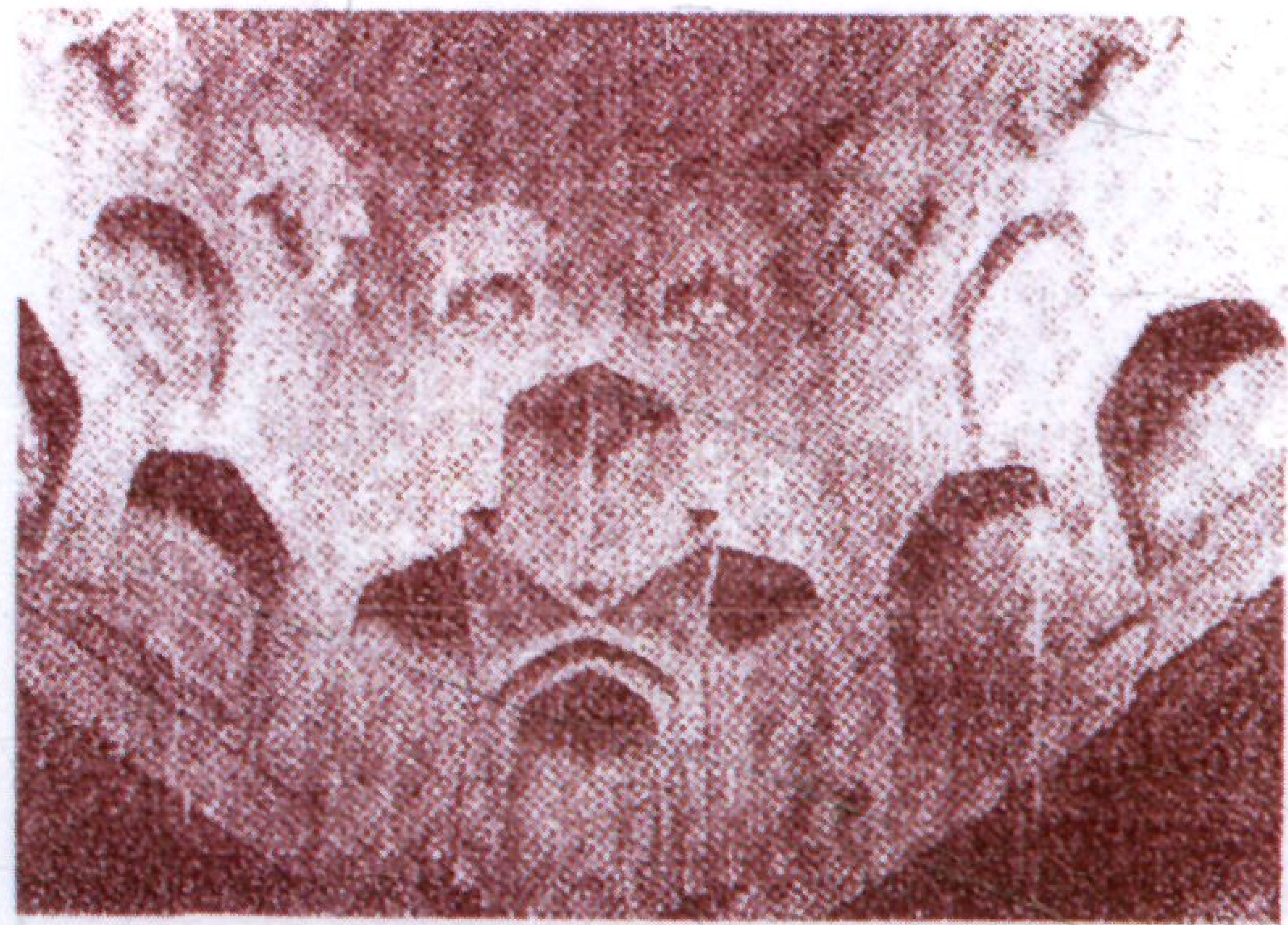
لوحة ٢٠ – حنايا ركنية بقبة بمشهد السبع بنات
تصوير الباحث.



لوحة ٢١ - حنايا ركنية بكنيسة الأنبا بيشوى بواد النطرون تصوير الباحث.



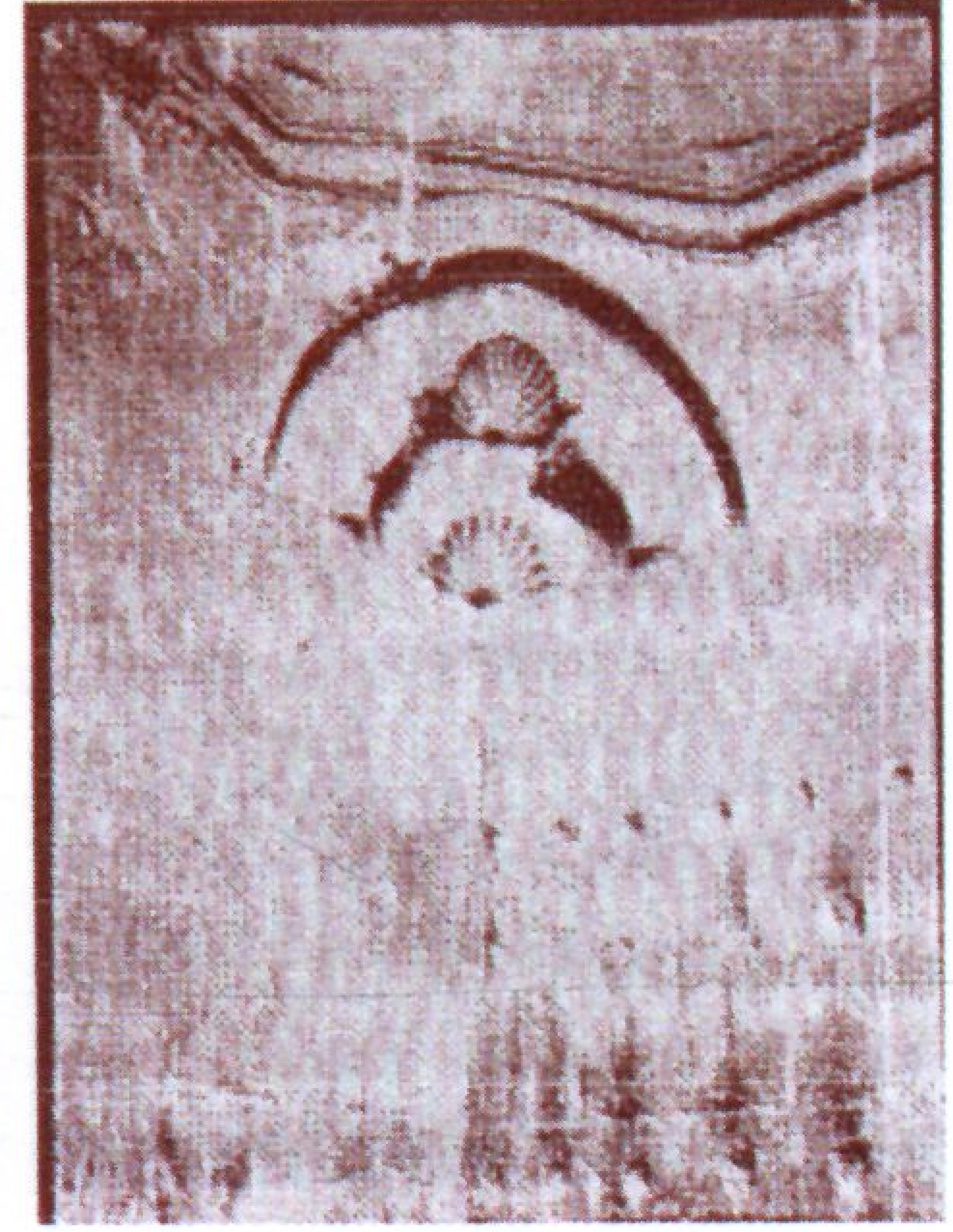
لوحة ٢٢ - مقرنصات بقبة مشهد عاتكة والجعفرى (٥١٤ - ٥١٩ هـ. / ١١٢٠ - ١١٢٥ م).



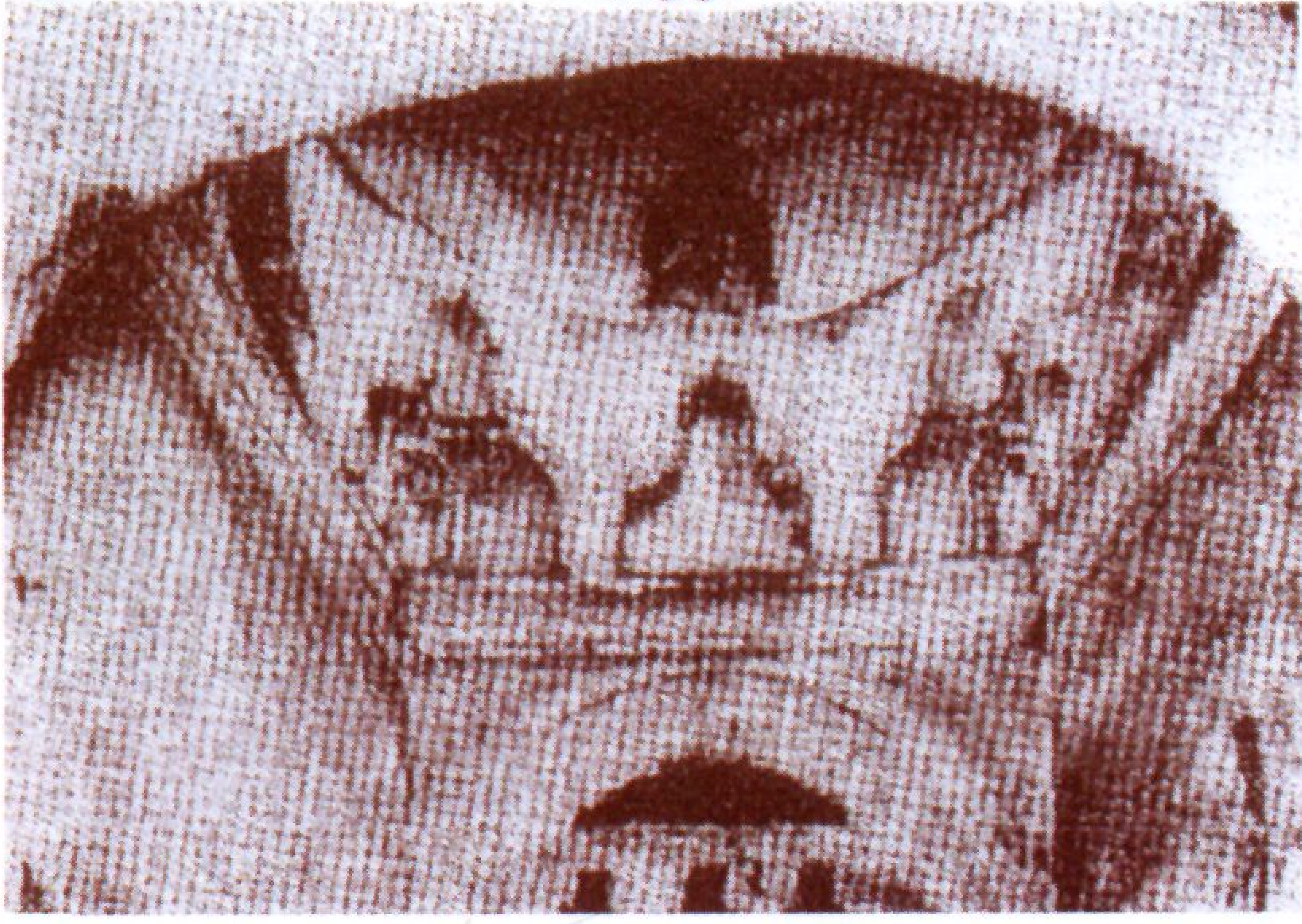
لوحة ٢٣ - مقرنصات بقبة
مشهد السيدة رقية.



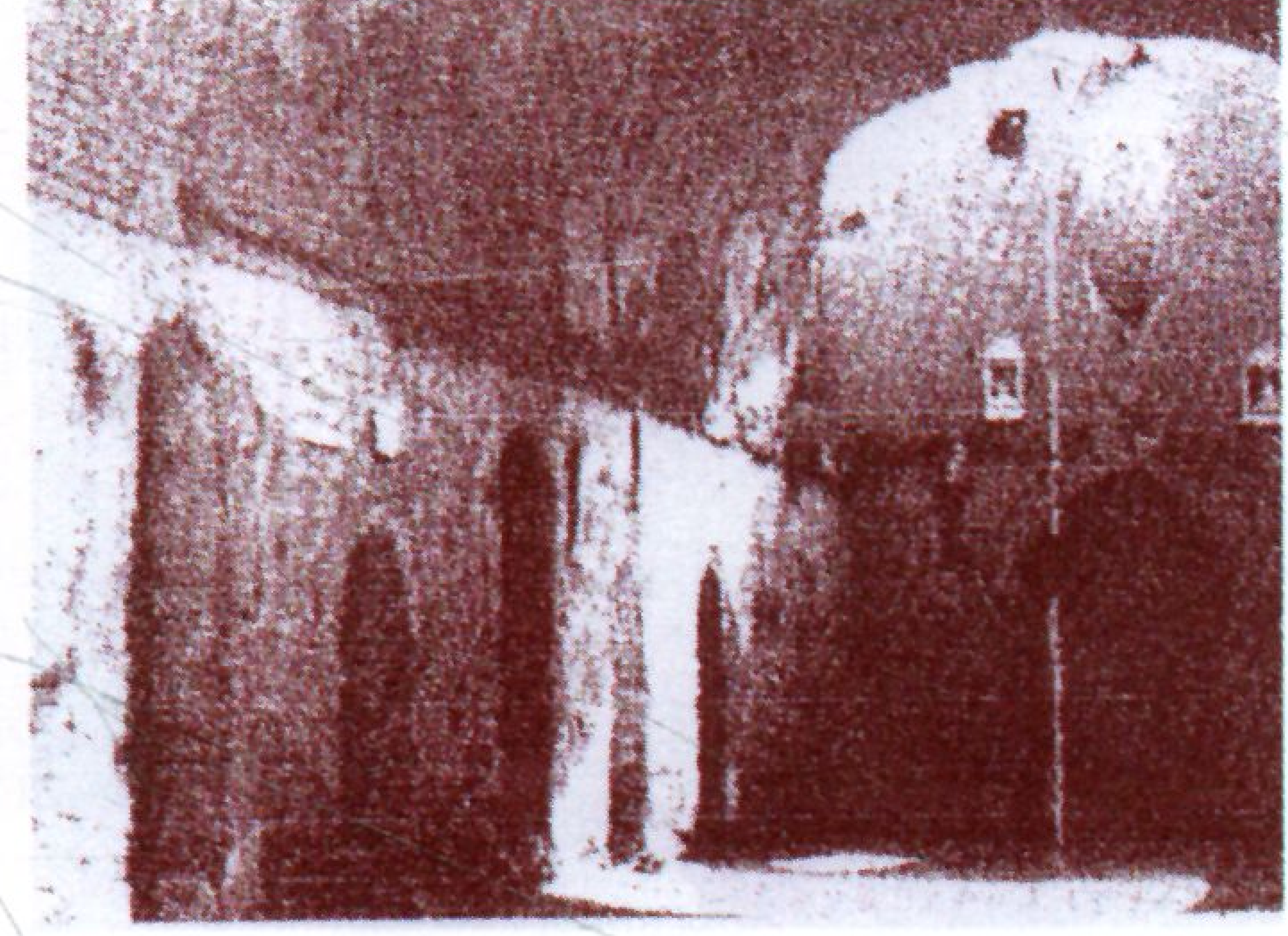
لوحة ٢٤ - مقرنص بأحد
مشاهد أسوان
عن فريد شافعى.



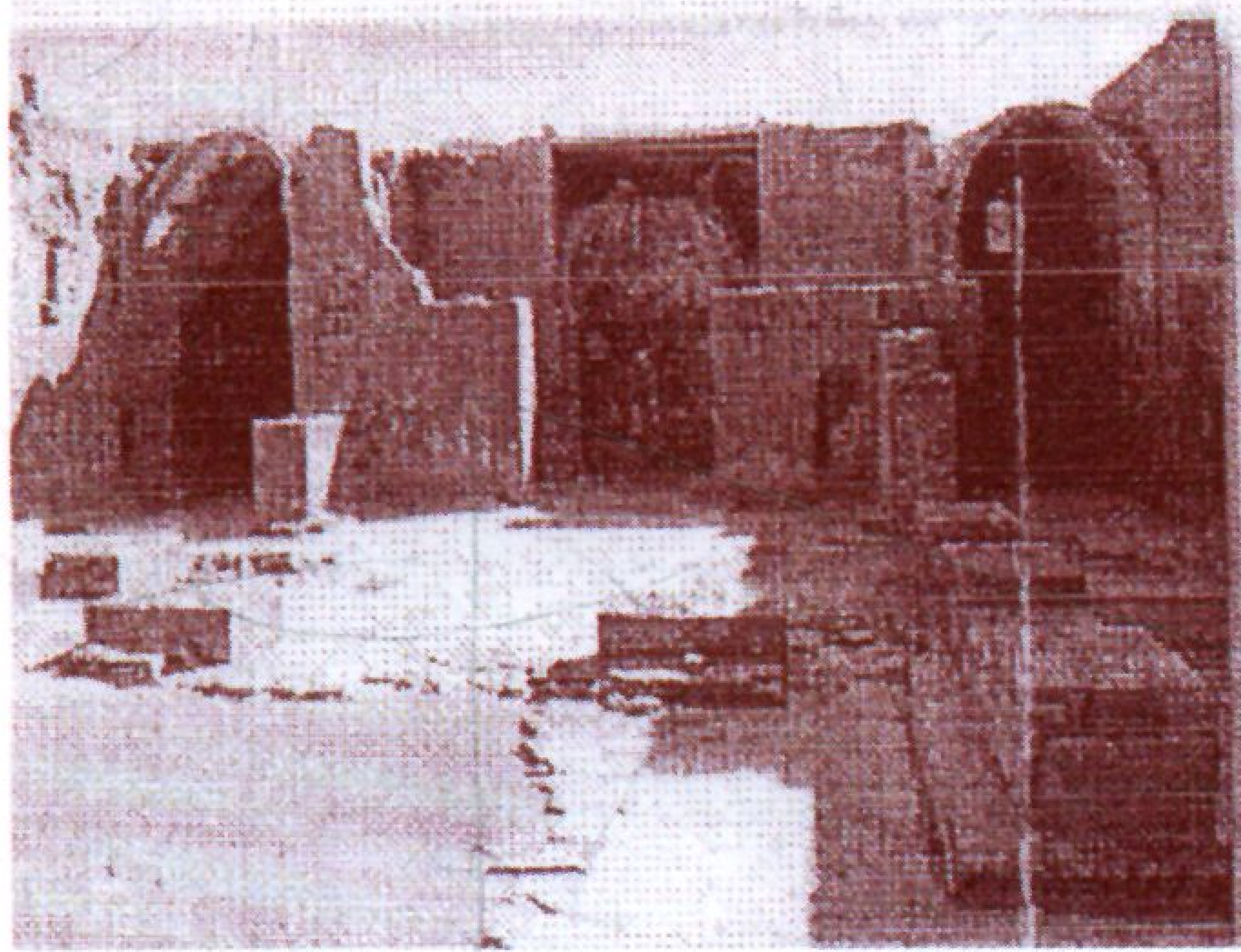
لوحة ٢٥ – مقرنص بباب زويلة
تصوير الباحث.



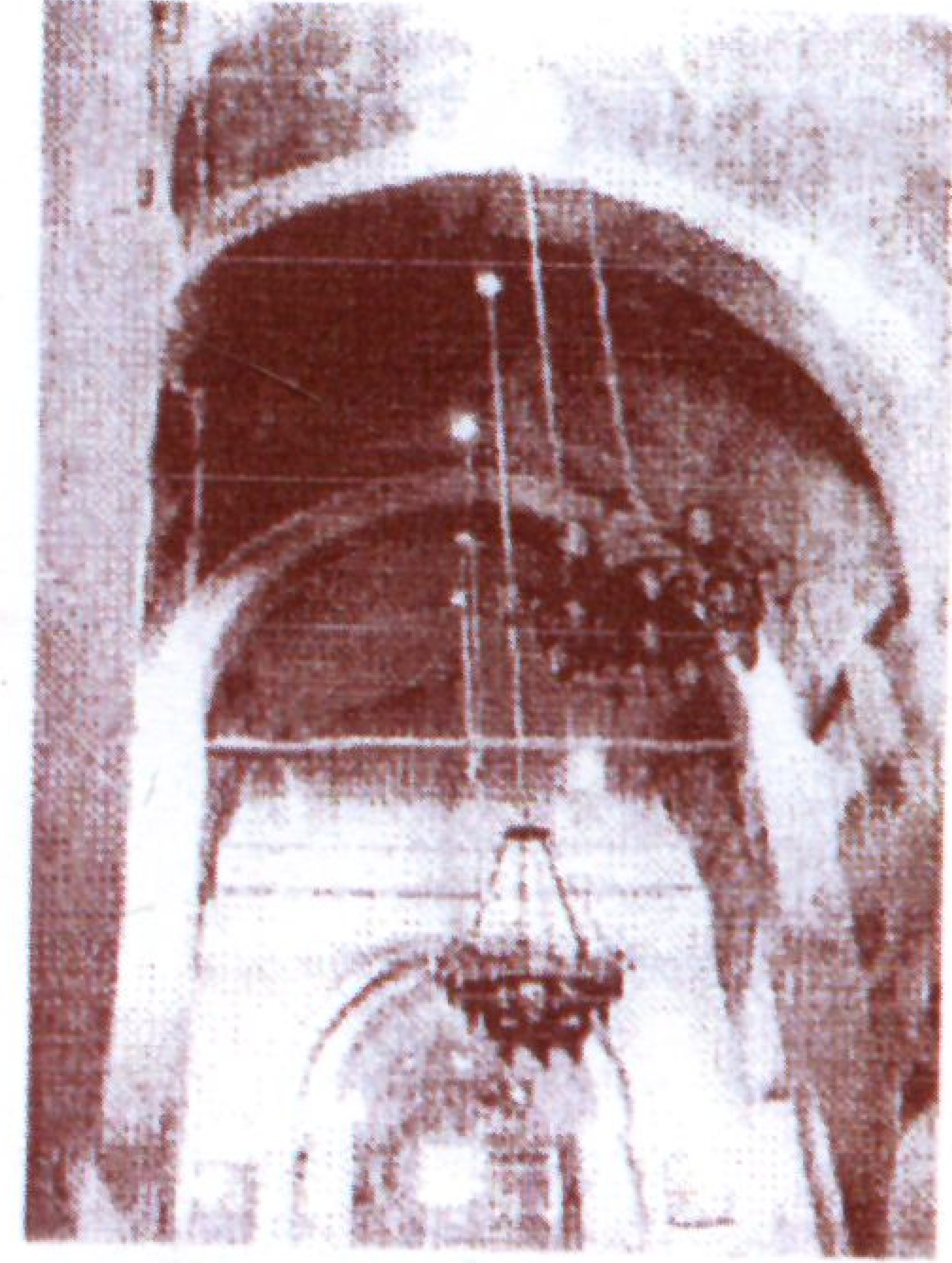
لوحة ٢٦ – مقرنصات بقبة دير الشهداء
تصوير الباحث.



لوحة ٢٧ – القبو الذى يغطى الممر المؤدى إلى القلالى بدير الفاخورى عن مصطفى شيحه.

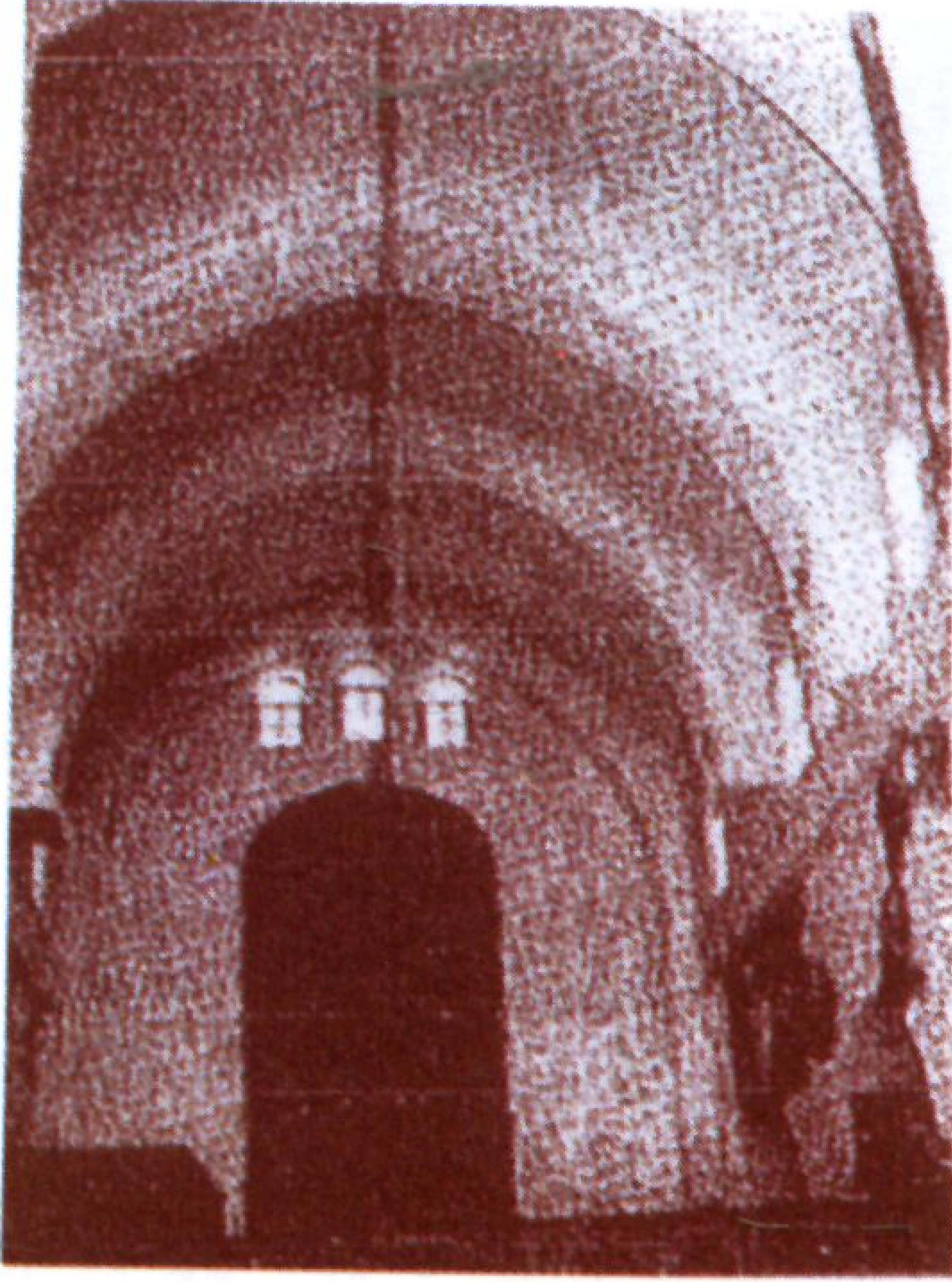


لوحة ٢٨ – قبوان بدير سمعان بأسوان
عن Meinardus.



لوحة ٢٩ – قبو محمول على عقود بكنيسة العذراء بدير البراموس

تصوير الباحث.



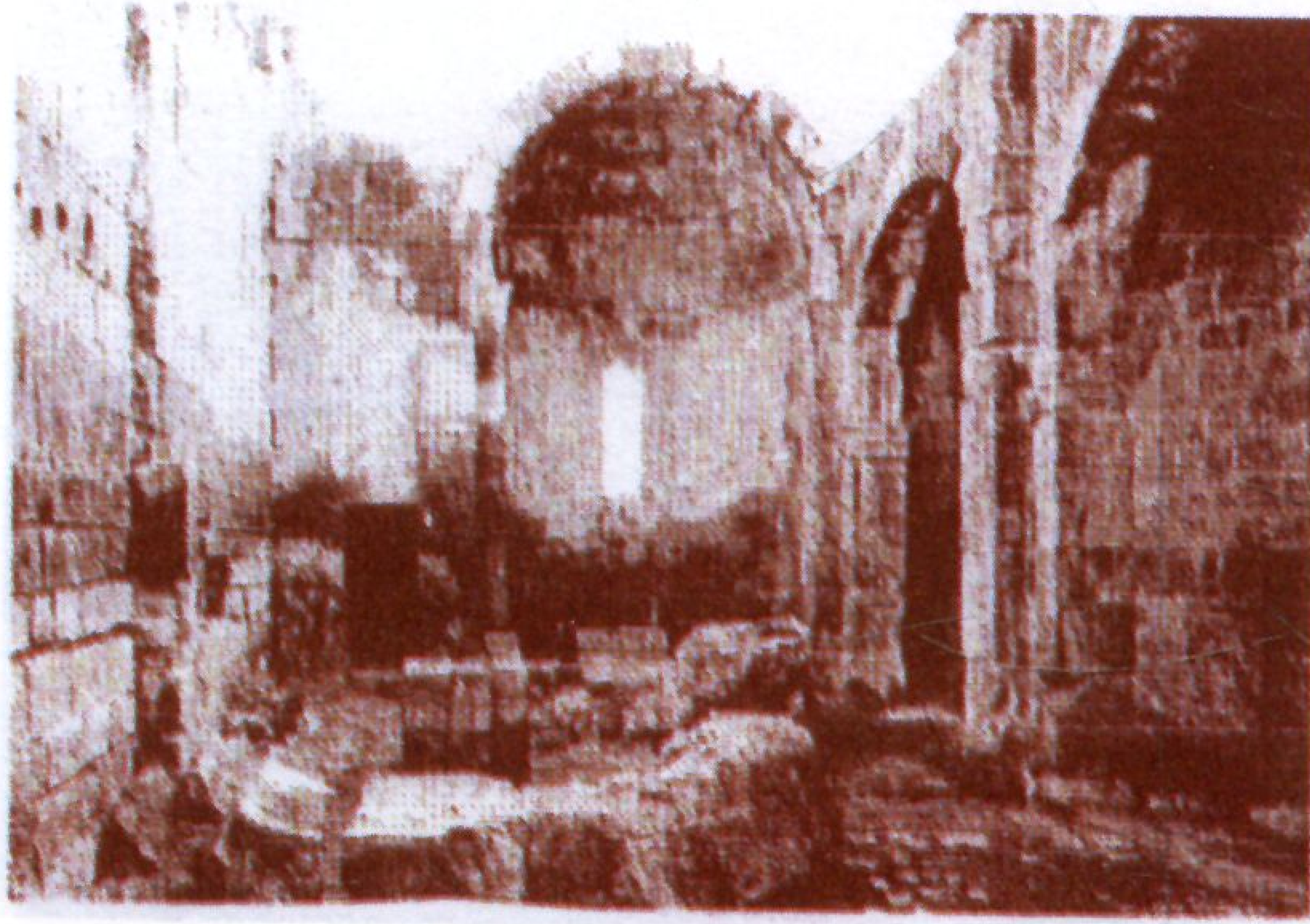
لوحة ٣٠ – قبو محمول على عقود بكنيسة العذراء بدير السريان

تصوير الباحث.



لوحة ٣١ – سقف جمالونى بكنيسة العذراء بحارة زويلة

تصوير الباحث.



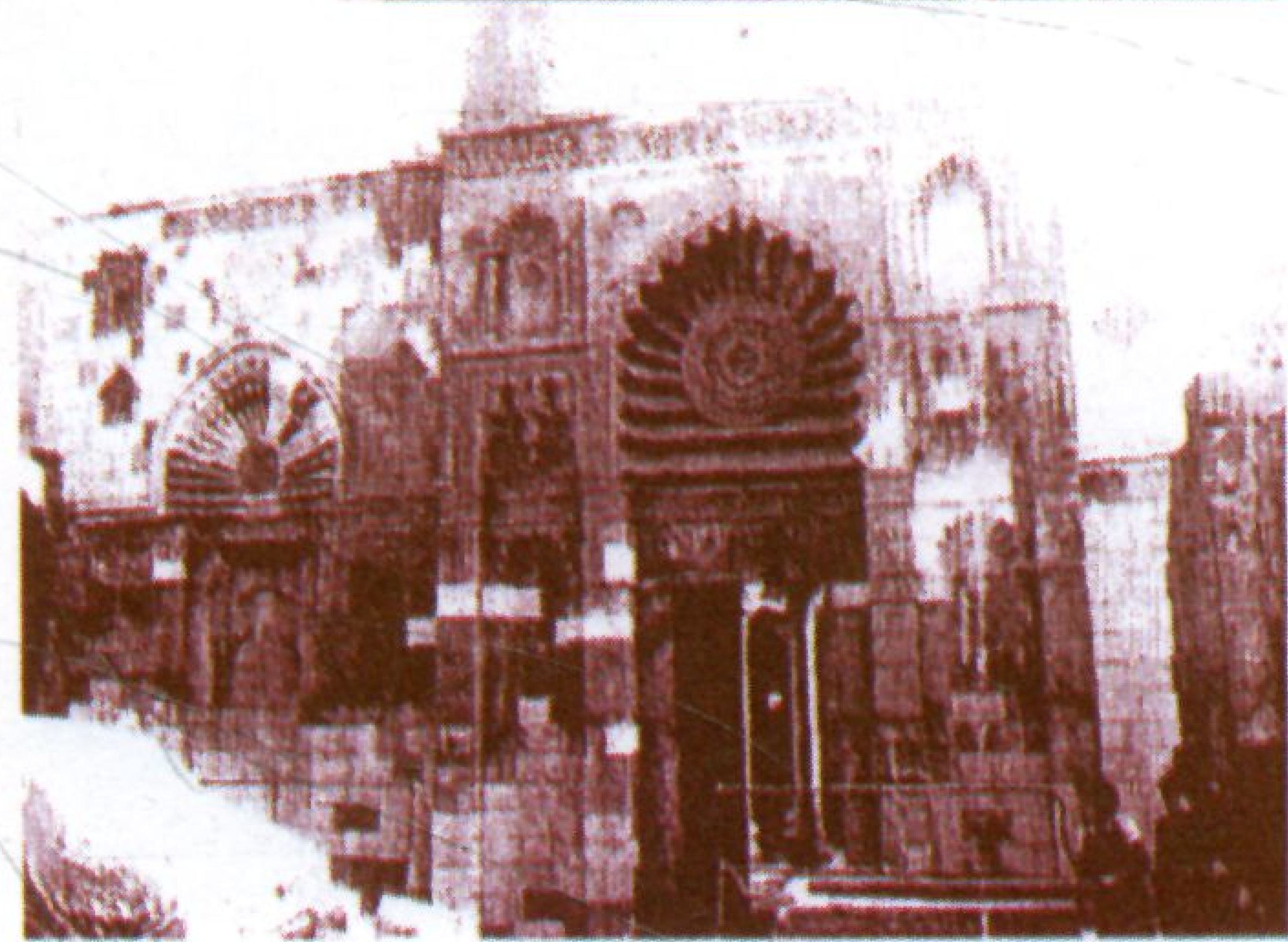
لوحة ٣٢ – صحن كنيسة كيرانور بأرمينية وكان يعلوه قبو محمول على عقـــود عـــن Architecttura Medievale Armenia .



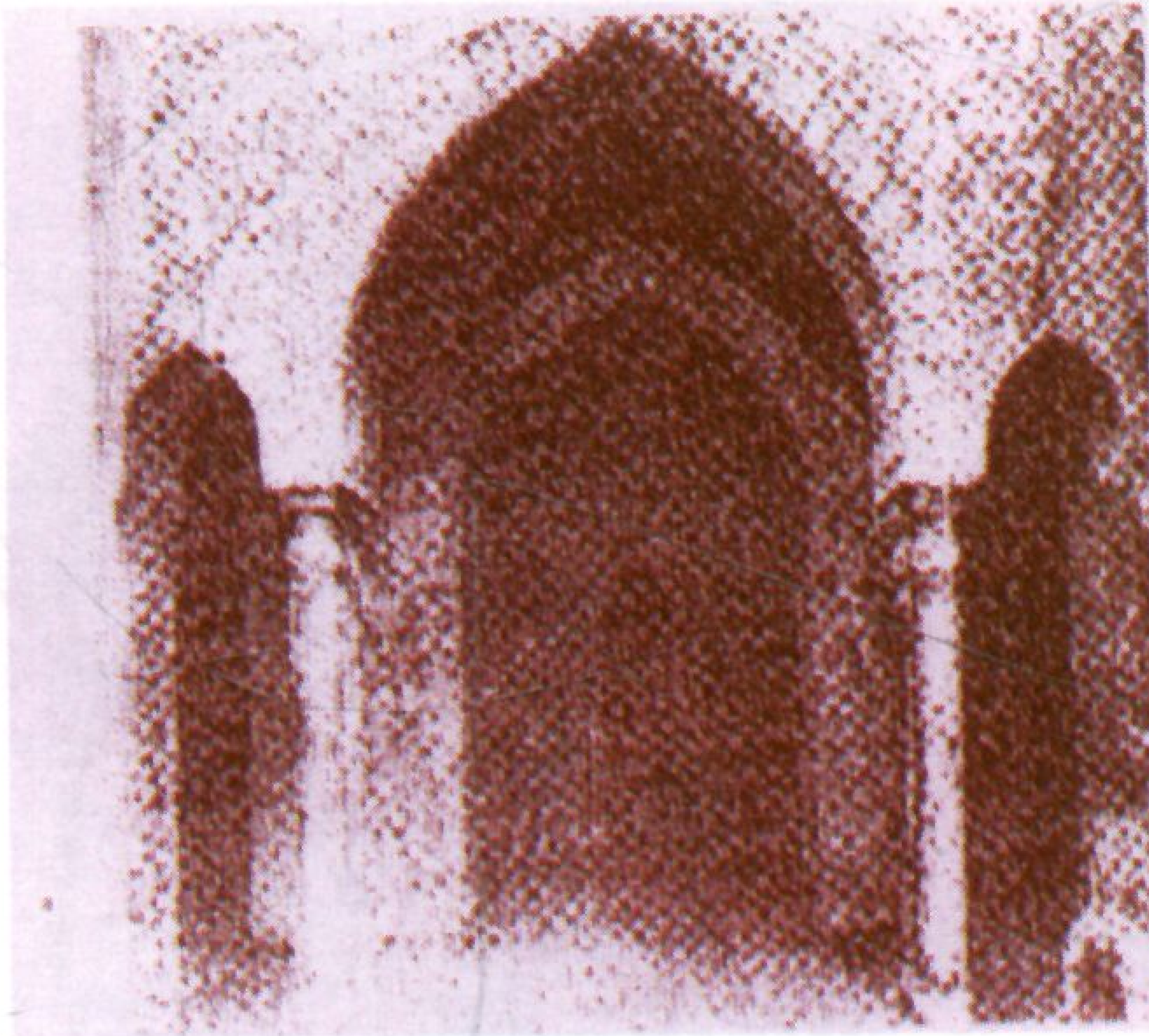
لوحة ٣٣ – أقبية متقاطعة بباب الفتوح تصوير الباحث.



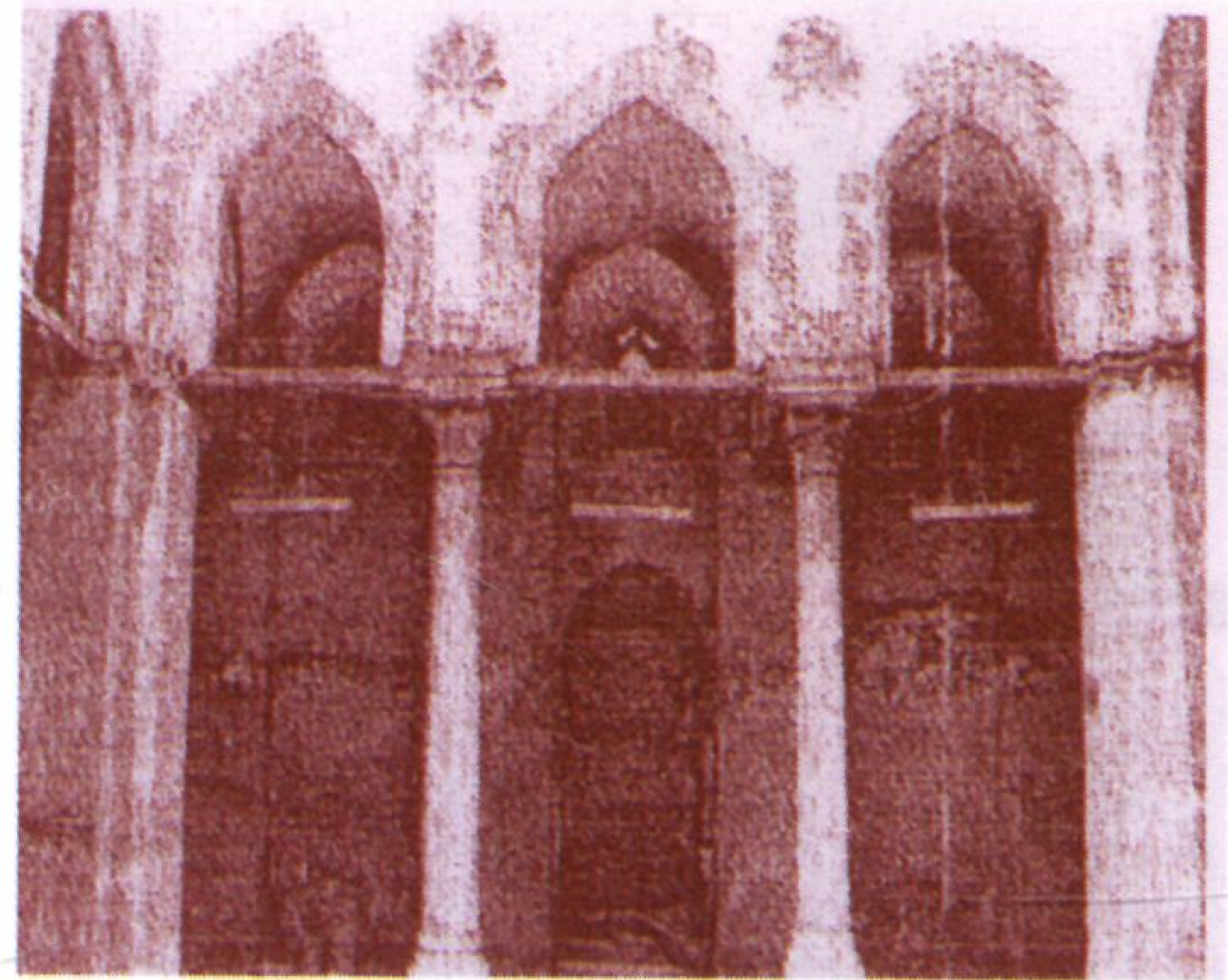
لوحة ٣٤ – أقبية متقاطعة بحصن دير المحرق بالقوصية تصوير الباحث.



لوحة ٣٥ – واجهة ثلاثية العقود بالجامع الأقمر تصوير الباحث.



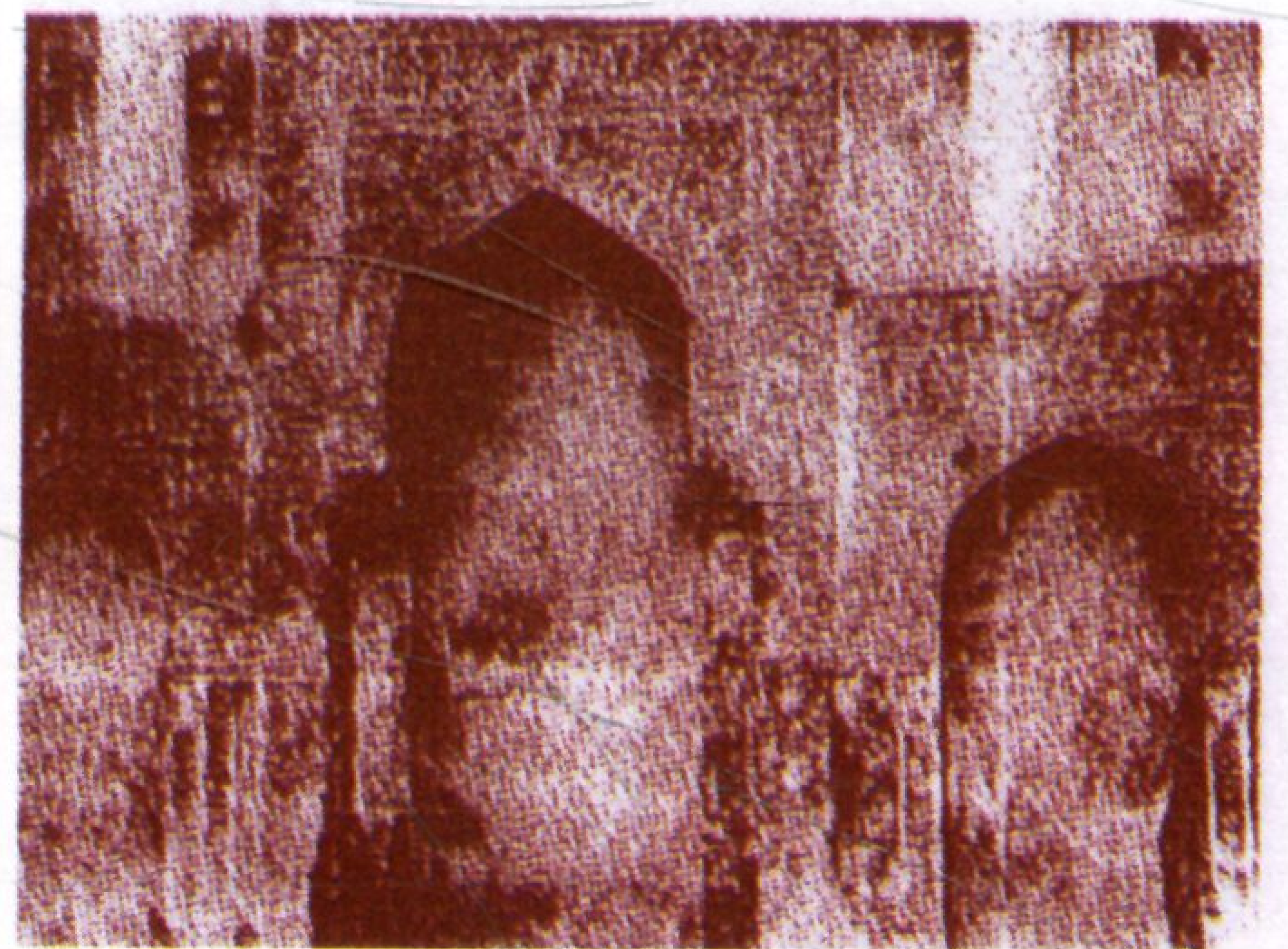
لوحة ٣٦ – واجهة ثلاثية العقود برواق القبلة بمشهد الجيوشي عن أحمد فكرى.



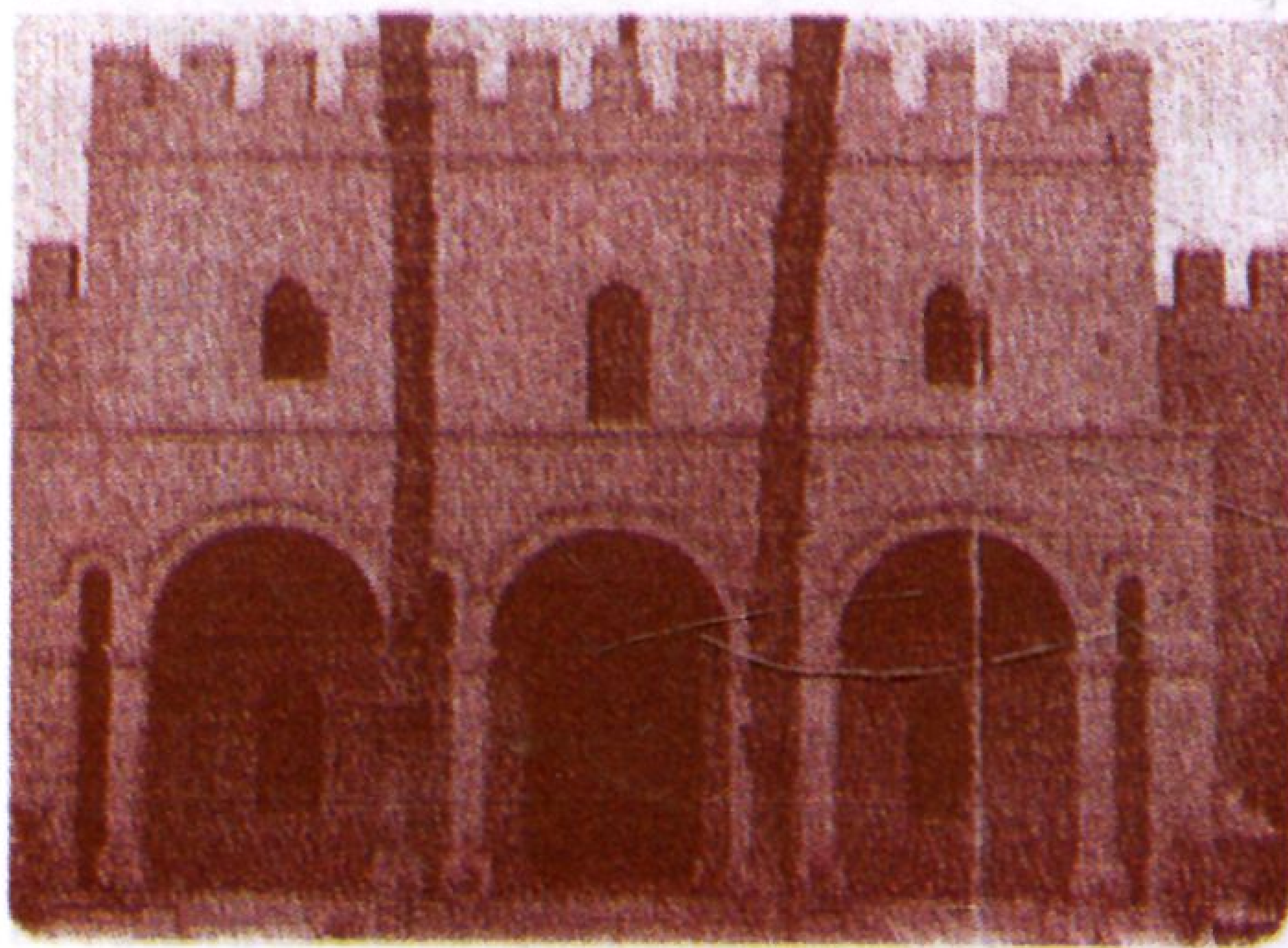
لوحة ٣٧ - واجهة ثلاثية العقود بالجامع الأقمر تصوير الباحث.



لوحة ٣٨ - واجهة ثلاثية العقد بمشهد السيد رقية تصوير الباحث.



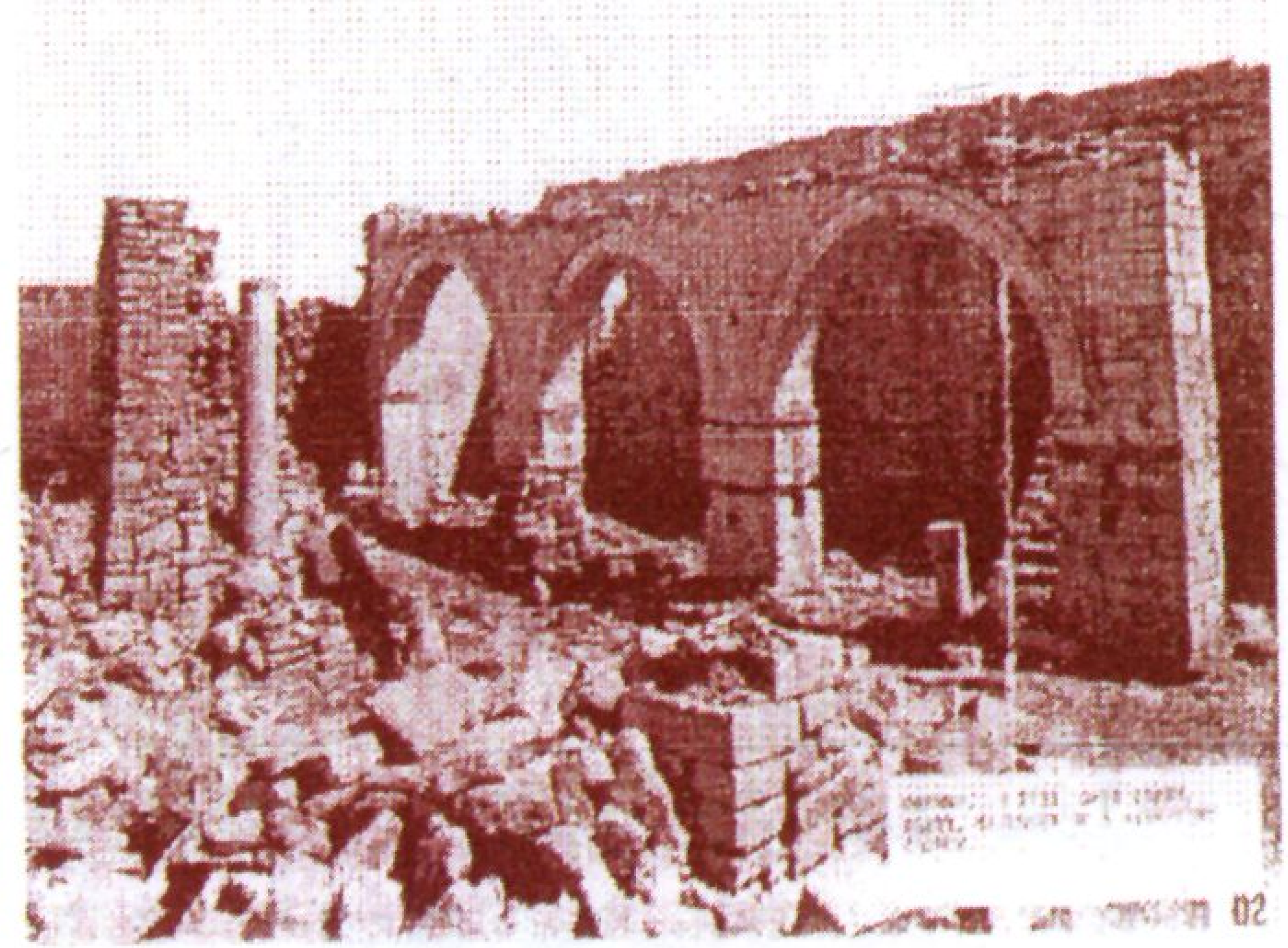
لوحة ٣٩ - واجهة ثلاثية العقود بمشهد يحيى الشبيه عن أحمد فكرى.



لوحة ٤٠ - واجهة ثلاثية العقود بدير المحرق بالقوصية

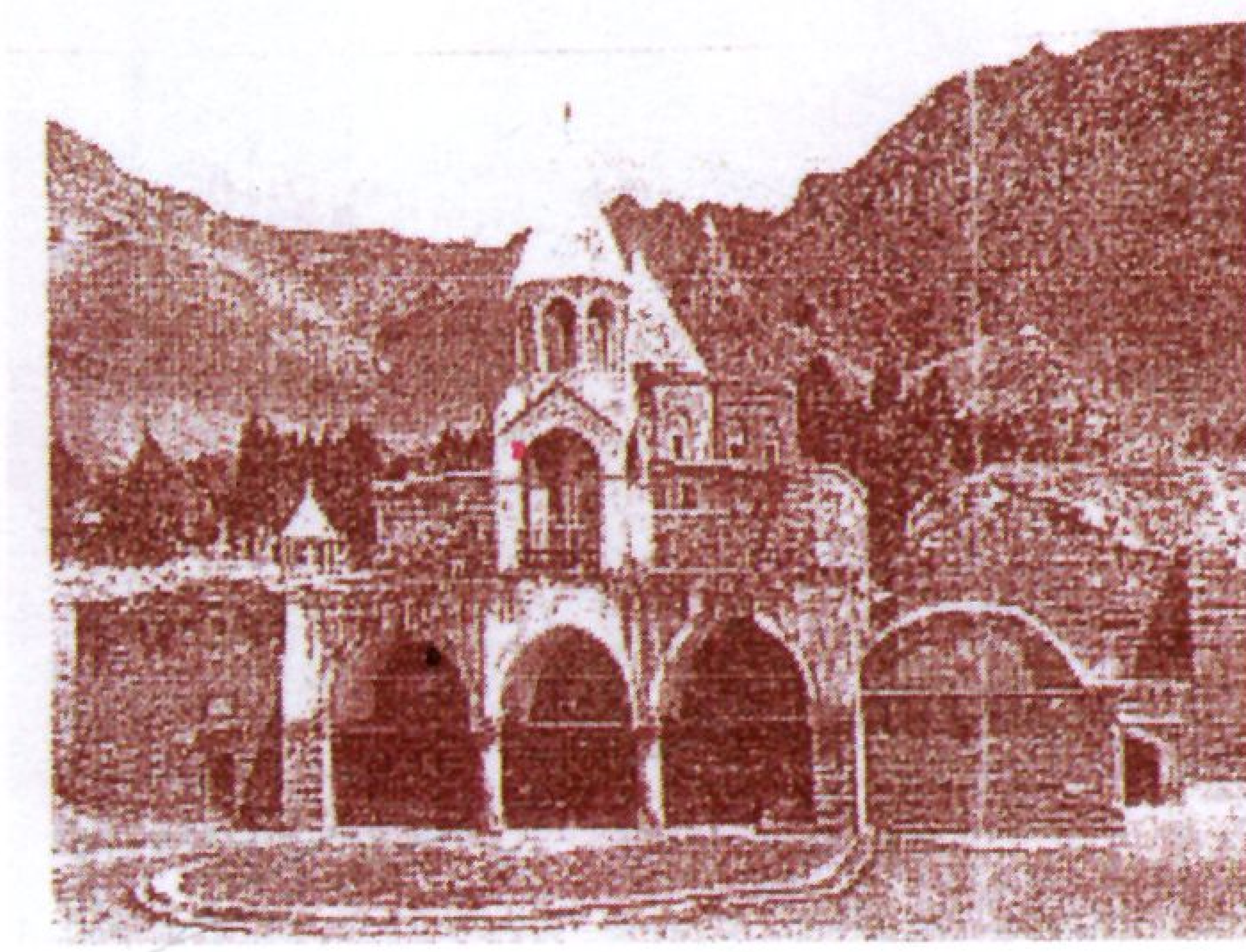
(٥٢٤ - ٥٤٤ هـ. / ١١٣٠ - ١١٤٩م)

تصوير الباحث.



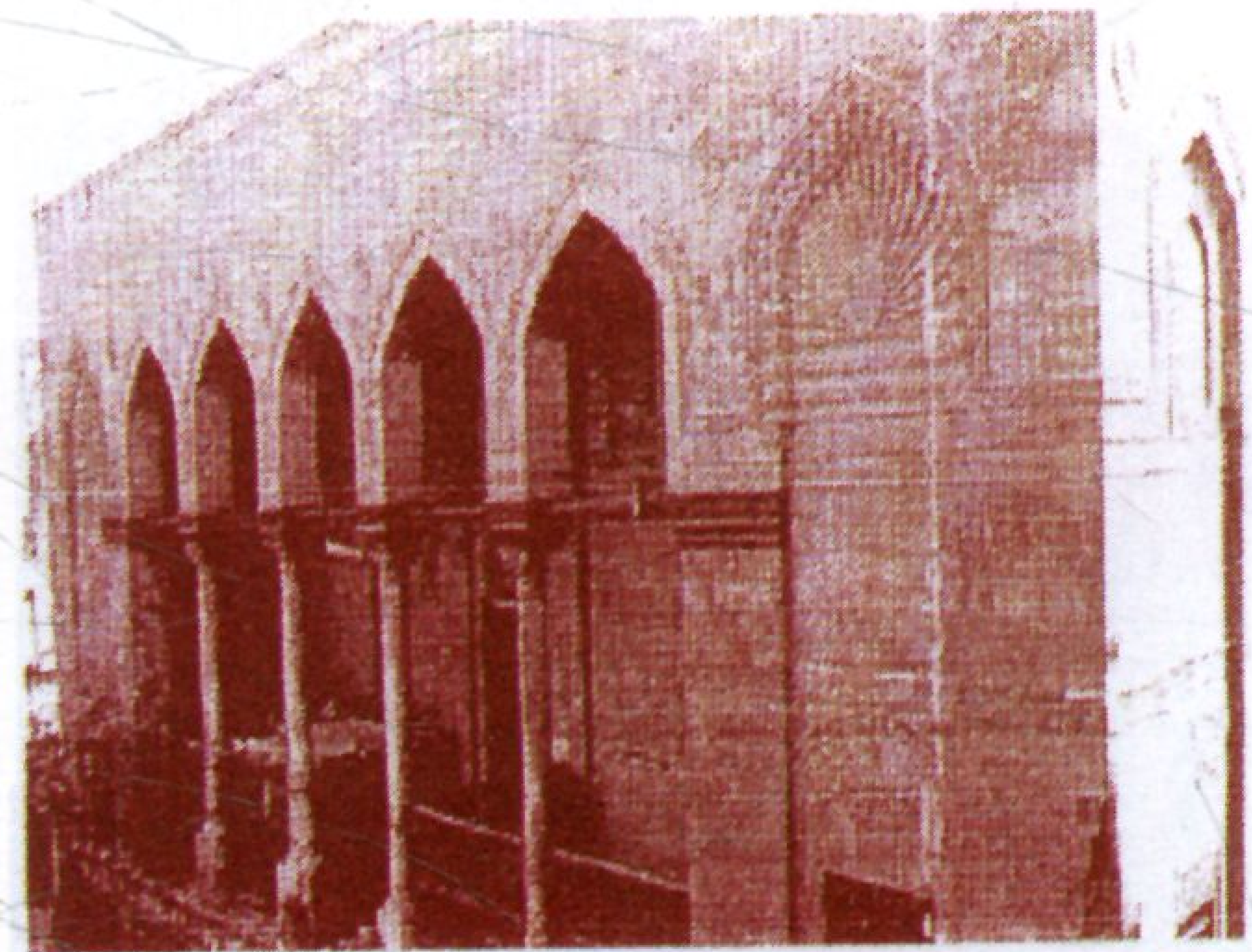
لوحة ٤١ - واجهة ثلاثية العقود

بقصر أبريم.



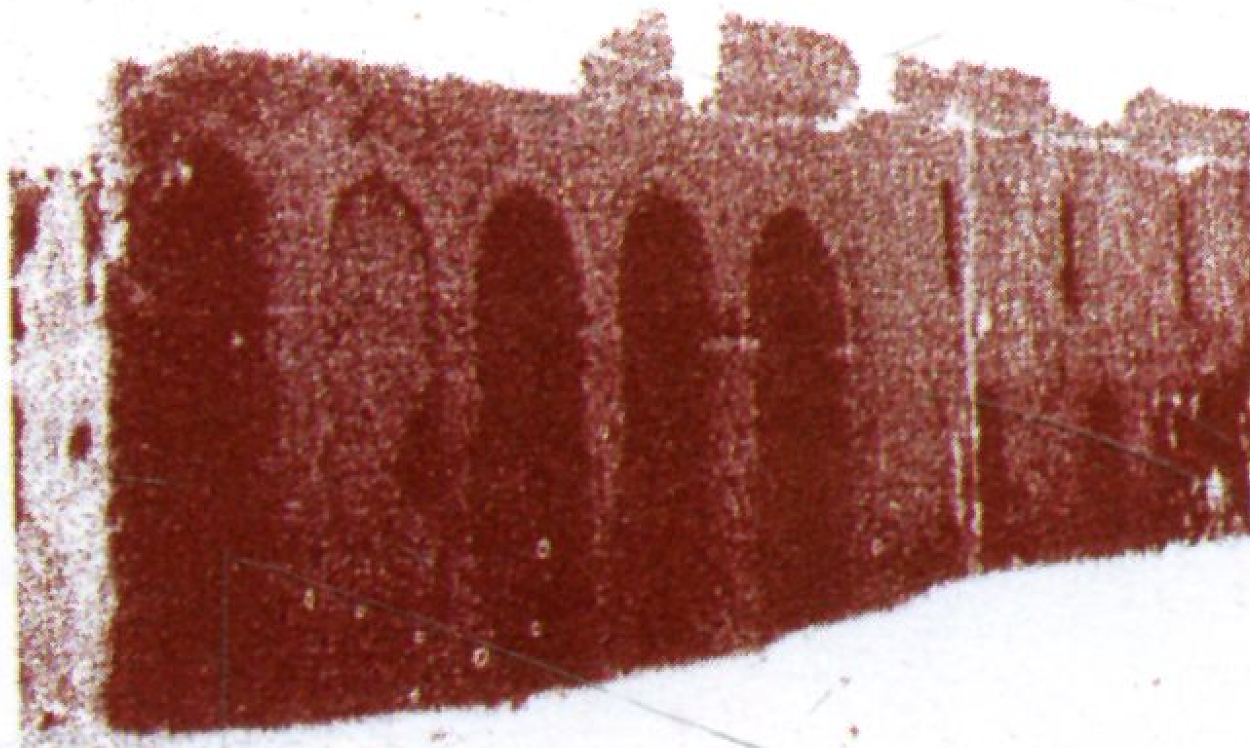
لوحة ٤٢ - واجهة ثلاثية العقود بكنيسة

فاراجافانك Armenian Architecture.



لوحة ٤٣ - السقفية والواجهة خماسية العقود

بمسجد الصالح طلائع تصوير الباحث.



لوحة ٤٤ - واجهة خماسية العقود بدير

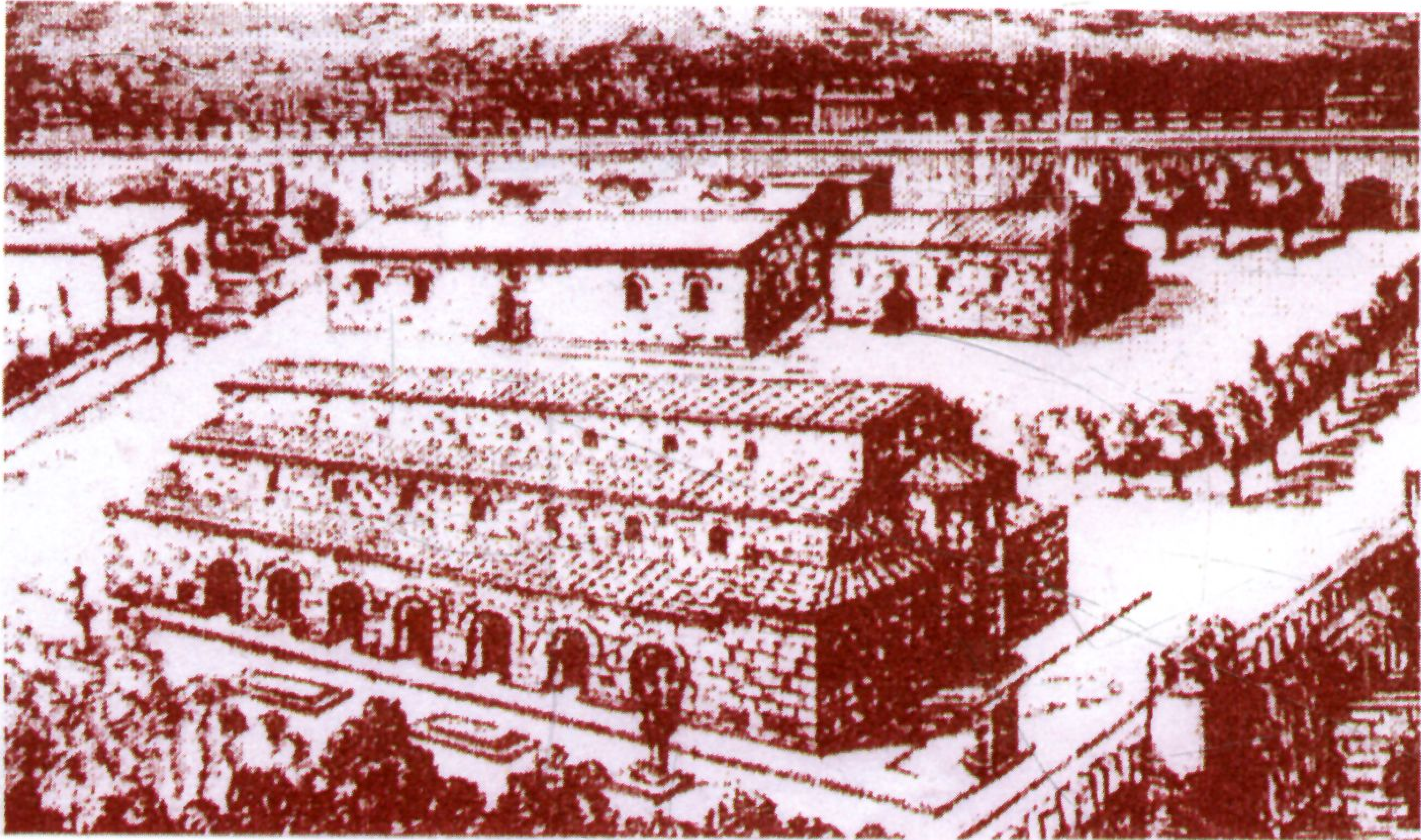
الفاخورى عن مصطفى شيحه.



لوحة ٤٥ – واجهة كنيسة مارماشين عن Architecttura Medievale Armenia.



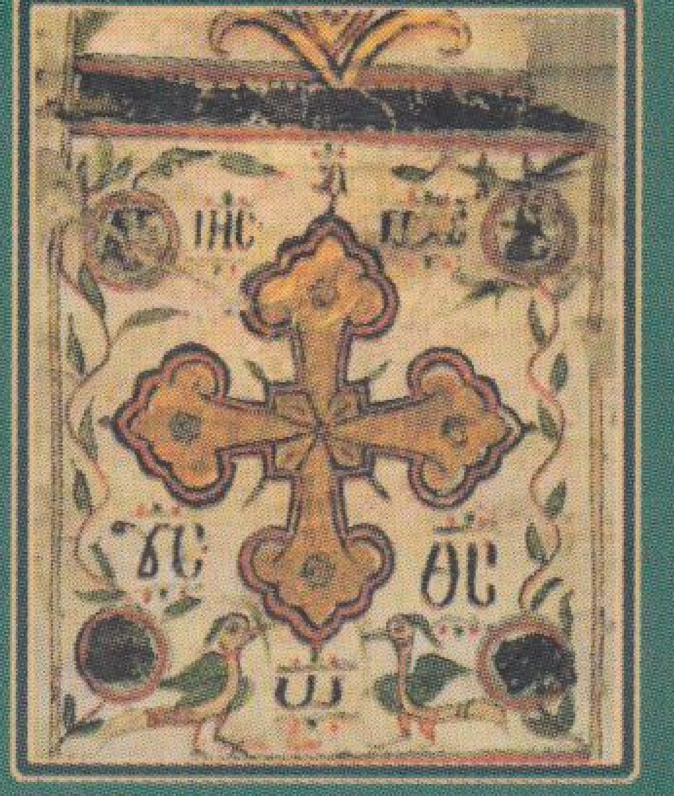
لوحة ٤٦ – السقفية والواجهة سداسية العقود بكنيسة أودزون عن Architecttura Medievale Armenia.



لوحة ٤٧ – السقفية والواجهة سباعية العقود بكنيسة دوين عن

Architecttura Medievale Armenia.

المراجعة اللغوية : **محمود شرف**
الإشراف الفنى : **نسرين كشك**



إدراكًا من لجنة الآثار بالمجلس الأعلى للثقافة بأهمية التراث المصرى المسيحى وبالقصور فى الاهتمام به، قامت اللجنة بتنظيم ندوة عن "آثار مصر القبطية" على مدى يومى (١١ - ١٢) مايو ٢٠٠٤، قرئت فيها اثنتا عشرة ورقة وقدم فيها باحثون مصريون متخصصون (معظمهم من شباب الباحثين) موضوعات متنوعة تراوحت بين المعمارية والرمزية والفنية والروحانية وخلافه. وقد حضر الندوة جمهور من المثقفين والمهتمين حيث دارت بينهم وبين المتحدثين مداخلات ومناقشات اتصفت بالحيوية والجدية.

وليس بوسع أحد أن يدعى أن هذه الندوة قد سدت نقصًا أو عالجت موقفًا، لقد كانت محاولة، ولو متواضعة، لتعريف جمهور المثقفين بحقبة حضارية مفصلية فى تاريخ مصر، وذلك على أمل أن تعقبها ندوات وأنشطة ثقافية أخرى تلقى مزيدًا من الأضواء على الجوانب المختلفة لهذه المرحلة.



الغلاف / نسرين كشك